

A colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa.

Proposta de Estudo e musealização

Carla Cristina Alferes Salgado da Silva Pinto

**Tese de Doutoramento em História da Arte,
especialidade em Museologia e Património Artístico**

Fevereiro, 2014

DECLARAÇÃO

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas
no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Carla Afonso Pinto

Lisboa, 10 de Fevereiro de 2014

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a
designar.

A orientadora,

Alexandra Amelo da Silva Cps.

A co-orientadora,

Rafaela Lopes d'Almeida

Lisboa, 11 de Fevereiro de 2014

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico,
realizada sob a orientação científica da Doutora Alexandra Curvelo da Silva Campos e
co-orientação da Prof. Doutora Raquel Henriques da Silva

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio

Para o Carlos

Agradecimentos

Fez o tempo e os processos de construção de um trabalho desta índole que eu seja devedora de muitos agradecimentos. Começarei por agradecer às minhas orientadora e co-orientadora, Doutora Alexandra Curvelo e Prof. Doutora Raquel Henriques da Silva, pela disponibilidade, empenho e profissionalismo com que acompanharam a realização desta tese. À Doutora Alexandra Curvelo devo ainda o apoio constante ao longo de todo o projecto.

Igualmente, agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia a concessão de uma bolsa de doutoramento que facilitou a criação de condições para me dedicar exclusivamente ao desenvolvimento deste projecto.

Ao Doutor António Filipe Pimentel, que foi o membro externo do júri e arguente de avaliação do Trabalho Final de Curso com o qual se iniciou o processo de tese de doutoramento, pela atenção na leitura do relatório e pelas sugestões então formuladas.

A D. Carlos Azevedo, à Doutora Sandra Costa Saldanha (Directora do Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja da Conferência Episcopal Portuguesa) e ao Pe. Pedro António Boto (Director do Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa) o caloroso, empenhado e generoso acolhimento que a minha ideia de tese recebeu quando os contactei no já distante Verão de 2009. Este agradecimento é extensível à equipa do Mosteiro de S. Vicente de Fora, nomeadamente, a Alexandre Salgueiro, à Dr.^a Andrea Tostões e ao Dr. Nuno Martins, que me receberam, e acompanharam o moroso processo de trabalho com o Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa, bem como ao Dr. Ricardo Aniceto e à Dr.^a Teresa Ponces, do Arquivo do Patriarcado de Lisboa.

Entre os responsáveis pelas inúmeras igrejas do Patriarcado de Lisboa, não poderia deixar de mencionar os nomes do Pe. Mário Rui Leal Pedras, do Dr. Emanuel Cipriano, do Dr. João Cambado e da Irmandade do Santíssimo Sacramento, na Igreja de São Nicolau, e do Pe. José Manuel Correia Fernandes e do Senhor Paulo Mendes na Igreja de São Domingos de Benfica, pela total abertura com que acolheram o meu interesse em pesquisar os seus arquivos e acervos. Agradeço, também, a José Gomes, da

Ouro Brunido, a disponibilização de material sobre o Cristo Crucificado da Igreja de São Domingos de Benfica.

Uma menção especial é devida à família do Engenheiro Bernardo Ferrão, particularmente, aos filhos António e Emília, que me receberam com uma afabilidade e sensibilidade comoventes, prestando-se a esclarecimentos, ajudas e, sobretudo, dando-me a conhecer um espólio notável que merece conservação e ampla divulgação. Esta gratidão, que sempre me acompanhará, é extensível a Álvaro Sequeira Pinto, sem quem tão feliz encontro não teria sido possível.

A José Bénard Guedes (1931-2012), a Pedro de Azevedo e a Francisco de Castro agradeço o tempo que disponibilizaram para estar comigo, a generosa partilha de informação e o caloroso acolhimento à minha proposta de estudar a história do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa. Todos eles *participaram* nessa história – José Bénard Guedes, directamente, por ter realizado grande parte do mesmo e por me ter conduzido nas estórias que estão muito para além do Inventário; Pedro de Azevedo, através dos episódios de vida pessoal e profissional que partilhou com o pai; e Francisco de Castro, pela memória que tem do tio – e, através deles, podemos também partilhá-la.

Ao Director do Museu Nacional de Arte Antiga, Doutor António Filipe Pimentel, à Directora do Museu Nacional dos Coches, Dr.^a Silvana Bessone, e à Dr.^a Maria da Assunção Júdice, Directora da Casa-Museu Reinaldo dos Santos/Irene Quilhó na Parede, agradeço a eficácia e generosa disponibilidade com que sempre trataram os meus pedidos para consulta dos arquivos documentais e visuais das instituições que tutelam.

A Rosemary Crill e a Marjorie Trusted, conservadoras do Museu Victoria & Albert de Londres, estou grata pelo acesso aos arquivos do departamento de arte asiática e pela troca de impressões ocorridas entre Agosto e Setembro de 2011.

À Dr.^a Nazaré Escobar da Biblioteca do antigo Instituto José de Figueiredo, às Dras. Mafalda Aguiar e Constança Rosa do Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, ao Dr. Luís Montalvão, à Senhora D. Nárcisa Miranda e ao Dr. Hugo de Araújo (que organizou o Arquivo Fotográfico) da Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, à Dr.^a Ana Maria Matos da Biblioteca e Arquivo do Museu Nacional dos Coches, devo a paciência e as horas que passaram a pesquisar material e a disponibilizar informação, bem como o caloroso acolhimento com que sempre fui atendida.

Um agradecimento especial ao Prof. Doutor Rafael Moreira, pelo despertar de interesses, primeiro, e por me acompanhar há vinte e cinco anos, lendo, comentando e estando sempre disponível para uma conversa animada sobre os assuntos e prazeres que partilhamos.

Aos meus colegas de curso de doutoramento (do meu e dos demais) quero agradecer a delicadeza com que fui acolhida e a imensa generosidade pessoal e académica com que partilharam informação que estavam a trabalhar. Esta circunstância, assim expressa, poderá parecer comum. Por não o ser, quero destacar os nomes da Doutora Emília Ferreira, da Doutora Helena Souto, do Dr. Hugo Xavier, da Dr.^a Joana Baião, da Dr.^a Madalena Cardoso da Costa e da Dr.^a Maria Barthez.

Ao Alexandre Pais, ao André Cordeiro, à Celina Bastos, à Filipa Vicente, ao João Paulo Martins, à Leonor Oliveira e ao Pedro Pinto muito obrigada pelas informações, dados documentais, referências bibliográficas e troca de impressões que fomos tendo ao longo destes anos.

Aos meus colegas e amigos/as do Centro de História de Além-Mar, e particularmente ao seu director Prof. Doutor João Paulo Oliveira e Costa, que acompanhou com palavras de encorajamento as circunstâncias e o tempo da decisão de realização desta tese, e facilitou todas as etapas de acolhimento do projecto nesta unidade de investigação.

A todos/as os/as meus/minhas amigos/as e colegas que me apoiaram com palavras e incentivo, e ainda que não nomeados/as, serei constantemente reconhecida.

Para a Deolinda Folgado e para a Maria João Vilhena, um agradecimento especial por me acompanharem na vida desde (quase) sempre, pelo carinho e generosidade com que contribuíram para este processo, partilhando a vasta informação, conhecimento e documentação que possuem e dominam. À Maria João Ferreira devo também o reconhecimento pelo interesse na persecução deste trabalho e pela ajuda fornecida.

À minha família, apanhada que foi neste processo de quatro anos sem ter sido consultada, agradeço o acompanhamento e a compreensão. Particularmente à Joana, ao Vicente e à Rita que me deram sempre motivos para rir e uma noção da relatividade das etapas da vida quando me perguntavam, ciclicamente e sem de facto estarem à espera de perceber, afinal o que é que eu andava a fazer.

Falta-me agradecer a três pessoas sem quem esta tese não teria sido possível e às quais eu estarei eternamente grata: ao Nuno Senos, por ter sido um amigo sempre presente, à Sofia Lapa, antes de tudo o mais por todas as razões que nós partilhamos, e por tornar os meus dias de tese menos solitários. Por último, ao Carlos, que melhor do que ninguém conhece as minhas idiossincrasias, e que através do seu apoio incondicional torna mais suaves as dificuldades e mais soalheiro o quotidiano.

A colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa.

Proposta de estudo e musealização

Carla Cristina Alferes Salgado da Silva Pinto

Resumo

PALAVRAS-CHAVE: Arte Colonial; Arte Portuguesa; Indo-Português; Colecção; Época Moderna; Híbrido; Museologia; Comunicação museal

Esta tese procura reflectir sobre as possibilidades de constituição de uma colecção de arte colonial portuguesa (objectos artísticos híbridos resultantes da experiência ultramarina portuguesa) (Young 1995; Bhabha 2004) no contexto dos museus nacionais de arte. Recorrendo ao património da Igreja Católica em Portugal (especificamente, ao do Patriarcado de Lisboa), circunscreveu-se a análise das peças ao período Moderno.

Considerando que não existem em Portugal colecções de âmbito museológico com a classificação de colonial, procurei no vasto património móvel da diocese de Lisboa (algum dele *in situ* e a uso) a aplicação dos parâmetros que constituiriam tal sistema (Baudrillard 1978; Foucault 1977 e 1988). A organização deste trabalho baseou-se em dois vectores fundamentais: um conceptual e metodológico que procura nos estudos teóricos e nos instrumentos da museologia as ferramentas para, primeiro, a constituição da colecção e, depois, a fundamentação documental e analítica da mesma (Impey e MacGregor 1989; Pearce 1994; Elsner e Cardinal 1997). E um segundo vector, que procura na historiografia do termo mais recuado e gregário, o “indo-português”, a fundamentação para a problematização em torno da questão mais vasta da introdução de artefactos de origem colonial na classificação de arte de acordo com os parâmetros europeus. Neste sentido, procura-se perceber como foram os artefactos coloniais recebidos – já que desde o início lhe foram conferidos valores de etnicidade –, interpretados – como “portugueses” – e (re)classificados como arte no âmbito da realização das exposições internacionais e da criação dos museus nacionais de arte.

Por último, através da aplicação da ferramenta de inventário utilizada pela Rede Nacional de Museus, o Matriz3.0, a uma amostra de estudo (sete fichas de inventário correspondentes a sete casos de estudo), desenvolve-se a abordagem à ideia do inventário enquanto instrumento (isto é, a documentação de peças de arte colonial portuguesa através de um sistema criado para a arte europeia), que se propõe servir de base à narrativa da ideia de que a ferramenta inventário é o primeiro passo do(s) discurso(s) elaborado(s) sobre o objecto (dos quais fazem parte as biografias da vida cultural dos objectos) (Appadurai 2011). Problematizando este tema através de cinco

campos da ficha de inventário – “As Categorias e o Número de Inventário”; “A difícil atribuição de Autorias e a múltipla Produção”; “A Datação por aproximação”; “A Informação Técnica” e “O campo infinito da Documentação Associada” –, do acrescento de um parâmetro especificamente desenvolvido no âmbito da arte colonial – “As funções dos objectos” – e colocando em evidência a importância da análise destas peças a partir dos aspectos inerentes à sua materialidade (Miller 2005), propõe-se como resposta ao enunciado colocado no início deste resumo e possibilidades expositivas, que não é tanto o sistema de classificação que está implícito à institucionalização do objecto (ou seja, a forma como o social categoriza as coisas) que condiciona o seu entendimento, mas mais os discursos que são produzidos sobre ele (isto é, a forma como o social representa as coisas) (Vergo 2000; Macdonald 2006; Semedo e Lopes 2006).

Abstract

KEYWORDS: Colonial Art; Portuguese Art; Indo-Portuguese; Collection; Early Modern Period; Hybrid; Museum Studies; Exhibitions Mediation

This thesis is concerned on thinking about the possibilities of creating Portuguese Colonial Art (hybrid artistic objects produced in the context of Portuguese overseas experience) (Young 1995; Bhabha 2004) collections in national art museums. Inquiring into the vast artistic heritage of the Portuguese Catholic Church, the chosen objects date from the Early Modern Period.

Having in mind that Portuguese museums do not have Colonial Art collections classified as such, I decided to look at the artistic objects from the diocese of Lisbon (some of which are still at use and *in situ*) and systematize the information and documentation accordingly to such system (Baudrillard 1978; Foucault 1977 e 1988). Hence, the organization of this thesis is structured in two main aspects: a conceptual and methodological approach that uses museological tools in order to, first, create the collection and, after, document and analyze it (Impey e MacGregor 1989; Pearce 1994; Elsner e Cardinal 1997). The second that intends to search in the historiography of the most ancient and common characterization, the so called Indo-Portuguese, some of the reasons that explain how the vast production of colonial origin artifacts were introduced in the European like classification of art objects. In this sense, I tried to understand and describe how colonial artifacts were received – once ethnic values were attached to them since the beginning –, perceived – as “Portuguese” – and (re)classified as art in the wider circuit of both exhibitions held during international fairs and the creation of national art museums in Europe.

The third and last part focus on the analysis of a case study (seven inventory records made after seven objects from the collection) experimenting the Matriz3.0 (the program used by the Rede Nacional de Museus [Portuguese network of national museums]), which is conceived for European art objects, in Colonial art pieces. The main purpose of this exercise is to emphasize the idea of the inventory as a tool to document objects

which ultimately will function as the first step to the constructions of multiple narratives about them (among which are the cultural biographies of objects) (Appadurai 2011). Questioning this particular theme through five fields in the inventory record – “Categories and the Inventory Number”; “The difficult attribution of Authorship and the multiple Production”; “Dating by approximation”; “Technique Information” and “The infinite field of Associated Documentation” –, by adding a specific parameter developed in Colonial art – “The functions of the objects” – and by bringing into discussion aspects of materiality (Miller 2005), it is possible to answer to the proposition at the beginning of this text that is not the system of classification that is implied to the institutionalization of the object (that is, the way the social categorizes things) that regulates its understanding but in fact the discourses produced about it (that is, the way by which the social represents things) (Vergo 2000; Macdonald 2006; Semedo e Lopes 2006).

Índice

<i>Agradecimentos</i>	<i>i</i>
<i>Resumo / Abstract</i>	<i>v</i>
<i>Regras sobre transcrições, citações e abreviaturas</i>	<i>xv</i>
<i>Acrónimos e Siglas</i>	<i>xvi</i>
<i>Introdução</i>	<i>1</i>
<i>Estado da Arte</i>	<i>27</i>
<i>Parte I – O património artístico móvel do Patriarcado de Lisboa</i>	
Capítulo 1 – Caracterização do património artístico móvel	33
I.1.1 – A história do Patriarcado de Lisboa	34
I.1.2 – Os limites geográficos	44
I.1.3 – A história do inventário do Patriarcado de Lisboa	47
Capítulo 2 – A colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa	50
I.2.1 – A definição dos parâmetros da colecção de arte colonial	51
I.2.1.1 – Acumular	55
I.2.1.2 – Classificar	57

I.2.1.3 – Arranjar	59
I.2.2 – O enquadramento da amostra	60
Capítulo 3 – A historiografia da colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa	62
I.3.1 – Os catálogos e a historiografia da arte	63
I.3.1.1 – As exposições oitocentistas	64
I.3.1.2 – Joaquim de Vasconcelos e a historiografia da arte	67
I.3.1.3 – As exposições-efemérides	69
I.3.1.4 – Dos ciclos comemorativos aos nossos dias	71
I.3.2 – O Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa	83
Capítulo 4 – A questão da arte sacra	85
I.4.1 – O que é a arte sacra	86
I.4.1.1 – O que nos diz a historiografia no século XIX: Ramalho Ortigão e Joaquim de Vasconcelos	86
I.4.1.2 – O que nos diz a historiografia no século XX: Alfredo Guimarães e João Couto	93
I.4.1.3 – O sagrado, a fé e a devoção	96
I.4.2 – Um problema de significado. Objecto: sacro; artístico; museológico	100

Parte II – A questão do indo-português

Capítulo 1 – Exposições e o Museu Nacional de Arte Antiga	107
II.1.1 – O início	107
II.1.1.1 – Reunir e mostrar	108

II.1.1.2 – A entrada dos produtos coloniais no circuito das exposições universais	110
II.1.2 – A Exposição Universal de Paris em 1867 e as <i>identidades</i>	112
II.1.2.1 – O Manuelino e o “estilo nacional”	113
II. 1.2.2 – O indo-português antes de o ser	122
II.1.3 – Goa e as exposições	125
II.1.3.1 – A Exposição Industrial da Índia Portuguesa em 1860	127
II.1.3.2 – A recepção de Goa em Lisboa	129
II.1.4 – De objecto etnográfico a objecto artístico	132
II.1.4.1 – As exposições universais sem indo-português	132
II.1.5 – A <i>Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art</i> em Londres, 1881	136
II.1.5.1 – Robinson e as artes decorativas ibéricas	136
II.1.5.2 – O mobiliário indo-português	141
II.1.6 – A arte colonial no Museu Nacional de Arte Antiga	147
II.1.6.1 – Antes do museu: a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882	147
II.1.6.2 – O Museu Nacional de Arte Antiga	152
II.1.7 – De volta às exposições	159
II.1.7.1 – Em Portugal: A Exposição Distrital de Aveiro, 1882	159
II.1.8 – Os programas expositivos no estrangeiro	161
II.1.8.1 – Madrid, 1892	162
II.1.8.2 – Sevilha, 1929	165
II.1.8.3 – Paris, 1931	171
II.1.9 – Londres, 1955-1956	180
II.1.10 – De volta aos programas nacionais	188

II.1.10.1 – XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura do Conselho da Europa, 1983	189
II.1.10.2 – Europália’91 e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1986-2002	194
Capítulo 2 – A historiografia e os(as) historiadores(as) do conceito	197
II.2.1 – O que é o indo-português?	197
II.2.1.1 – Madalena de Cagigal e Silva e <i>A Arte Indo-Portuguesa</i>	198
II.2.2 – Reenquadramento histórico	208
II.2.3 – Na origem	210
II.2.4 – Os/as conservadores/as de museu	216
II.2.4.1 – Luís Keil	217
II.2.4.2 – O que escreviam os/as técnicos/as nacionais	221
II.2.4.3 – O que escreviam os estrangeiros	224
II.2.5 – A narrativa nacionalista	226
II.2.6 – O final de século	235
II.2.6.1 – Bernardo Ferrão e a imaginária <i>lusu-oriental</i>	237
II.2.7 – A desagregação em campos de trabalho	243
 <i>Parte III – Estudo e musealização: a amostra</i>	
Capítulo 1 – O inventário enquanto instrumento	247
III.1.1 – Definição da problemática: a ficha Matriz3.0	249
III.1.2 – As razões para a escolha das peças	250
III.1.3 – Reunir os objectos. A amostra de estudo:	253
III.1.3.1 – Menino Jesus Bom Pastor	254

III.1.3.2 – Pote	263
III.1.3.3 – Sacrário	269
III.1.3.4 – Paramento	275
III.1.3.5 – Cristo Crucificado	282
III.1.3.6 – Estante de missal	289
III.1.3.7 – Cofre	294
 Capítulo 2 – O inventário enquanto discurso sobre o objecto	 302
III.2.1 – Problemas de <i>identificação</i> da arte colonial	303
III.2.1.1 – As Categorias e o Número de Inventário	303
III.2.1.2 – A difícil atribuição de Autorias e a múltipla Produção	307
III.2.1.3 – A Datação por aproximação	309
III.2.1.4 – A Informação Técnica	311
III.2.1.5 – As funções dos objectos	315
III.2.1.6 – O campo infinito da Documentação Associada	319
III.2.2 – A materialidade dos objectos	325
 Capítulo 3 – Expor	 326
III.3.1 – A exposição de arte colonial portuguesa em museus	328
III.3.1.1 – Nacionais	328
III.3.1.2 – Estrangeiros	333
III.3.2 – Arte colonial nas colecções do Patriarcado de Lisboa	344
III.3.2.1 – Tópicos para a elaboração de um programa expositivo	345
III.3.2.2 – A(s) narrativa(s)	348

<i>Parte IV – Considerações finais</i>	365
--	-----

<i>Fontes e Bibliografia</i>	377
------------------------------	-----

Anexo – Documentação

I – Documental

II – Biografias

III – Quadros

Regras sobre transcrição, citações e abreviaturas

Na transcrição das fontes escritas procedeu-se ao desdobramento de abreviaturas, optando por as assinalar em itálico. As omissões são assinaladas entre parêntesis rectos [] e as adições são marcadas entre < >. Quanto à citação de obras escritas em inglês, francês, italiano ou alemão, manteve-se no corpo do texto a transcrição da versão original.

No que respeita às fontes impressas optou-se por utilizar os parêntesis rectos [] para os acrescentos e os parêntesis curvos { } para a contextualização das frases mas remetendo para o texto original.

*

Quanto às normas ortográficas optei por seguir a grafia antiga; e, ainda, 1) sempre que existir um termo em português, ele é preferido à reprodução ou à transcrição ortográfica do original (assim, por exemplo, brâmane para *brahmane*, Xá para *Shaa*, Caxemira para Kashmir), 2) as palavras em línguas estrangeiras aparecem em itálico.

Actualizei também os nomes dos autores dos textos para a grafia contemporânea (assim, por exemplo, Adolfo para *Adolpho*, Reinaldo para *Reynaldo*).

Em relação aos títulos das obras optei pelo uso generalizado de minúsculas, excepto quando expresso graficamente na própria edição ou no caso de substantivos próprios.

*

No recurso a abreviaturas, seguimos as normas-padrão, designadamente, as seguintes: art. – artigo (s); cx. – caixa(s); cap. – capítulo; caps. – capítulos; cat. – catálogo(s); cient. – científico/a; cf. – confrontar; cit. – citação / citado; cód. – códice; col. – colecção; com. – comissário/a; comp. – compilação; coord. – coordenação; cv – *curriculum vitae*; dir. – direcção; doc./docs. – documento (s); ed. – edição; est. – estante; fasc. – fascículo (s); fig. – figura; fl./fls. – fólio (s); inv. – inventário; int. – introdução; liv. – livro; m. – morte/morreu; ms./mss. – manuscrito (s); n. – nascimento/nasceu; n.º – número (s); org. (s) – organização/organizador (a; es); p./pp. – página(s); p&b – preto e branco; pe. – padre; p. e. – por exemplo; r. – reinado; r. –

recto; reed. – reedição; ref.^a – referência; s. – série; s.d. - sem data; sep. – separata; s.l. – sem local; ss. – seguintes; t. – tomo; trad. – tradução; v. – verso; vol./vols. – volume (s).

Acrónimos e Siglas

Academia das Ciências de Lisboa/Academia das Ciências de Lisboa – **ACL**

Academia Nacional de Belas-Artes/Academia de Belas-Artes, Lisboa – **ANBA**

Antes da Era Comum/Era Comum – **AEC/EC**

Associação Portuguesa de Museologia – **APOM**

Arquivo Histórico do Patriarcado, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa – **AHP**

Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa – **AHU**

Arquivo do Serviço de Belas-Artes – **ASBA**

Bilhete de identidade dos objectos – **BI**

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa – **BNL**

Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga/Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga – **BMNAA**

Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa – **CMAG**

Casa-Museu Reinaldo dos Santos e Irene Quilhó, Parede – **CMRSIQ**

Comissão de Arte Sacra do Patriarcado de Lisboa – **CAS**

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – **CNCDP**

Conferência Episcopal Portuguesa – **CEP**

Direcção-Geral dos Arquivos – Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa – **ANTT**

Direcção-Geral do Património Cultural – Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa – **DGPC – IMC**

XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa – **XVII.^a**

International Council of Museums – **ICOM**

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa – **FCG**

Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte, Lisboa – **FCG – BA**

Movimento de Renovação da Arte Religiosa – **MRAR**

Museu de Arte Popular – **MAP**

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa – **MNAA**

Museu Nacional dos Coches, Lisboa – **MNC**

Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto – **MNSR**

Museu Victoria & Albert – **V&A**

Sociedade de Geografia de Lisboa – **SGL**

Sociedade Promotora da Indústria Nacional – **SPIN**

United Nations Educational Scientific and Cultural Organization / Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – **UNESCO**

Introdução

“A história escreve-se sempre a partir do presente.”

Marguerite Yourcenar, *Arquivos do Norte*, Lisboa, 1989 [1977], p. 20

A presente tese tem como principal objectivo reflectir sobre as possibilidades de constituição de uma colecção de arte colonial no contexto dos museus nacionais de arte¹.

Posicionando a minha área de trabalho nos séculos XVI e XVII e tendo escolhido como tema dessa ponderação o património móvel à guarda da Igreja Católica Portuguesa, especificamente do Patriarcado de Lisboa, torna-se imperativo desde já esclarecer alguns aspectos que serão motivo de desenvolvimento ao longo do texto. Em concreto, a argumentação que se seguirá situa os problemas em análise num meio-termo entre a museologia e a história da arte do período Moderno. De alguma forma, a museologia fornece a este trabalho metodologias que permitem por um lado, objectificar a proposta da tese – o estudo de uma colecção – e, por outro, enquadrar a classificação (inventário; documentação) e demonstração (musealização/exposição) no tópico sob apreciação, isto é, a arte colonial. De permeio, suscitam-se as questões colocadas no âmbito da História da Arte e sugerem-se raciocínios sobre os objectos (e os conjuntos) que dispõem as peças na sua circunstância temporal.

Antes do mais, é devida uma explicação quanto aos parâmetros cronológicos escolhidos, concretamente, entre 1505 (data de *criação* do Estado da Índia; ainda que obviamente não se tenha qualquer ambição de conseguir atribuir aos objectos cronologias tão recuadas) e o fim do reinado de Pedro II (1683-1706). O grosso da produção que se inventariou data da segunda metade do século XVI e do século XVII, sendo que esta é uma cronologia caracterizada politicamente, por um lado, pela afirmação e circunstâncias da extinção da dinastia Avis-Beja e consequente união das coroas ibéricas (1580-1640) e, por outro, pelos efeitos políticos e geo-estratégicos da separação destas, que implicaram a perda, cedência ou oferta de territórios

¹ Sobre as capacidades de renovação dos museus de arte criados em séculos pretéritos e com colecções históricas, veja-se, Silva, Raquel Henriques – “O(s) discurso(s) dos museus de arte: da celebração aurática e da sua questionação”. In *Museus, discursos e representações*. Alice Semedo e J. Teixeira Lopes (coord.). Porto: Edições Afrontamento, 2006, pp. 95-101.

(designadamente, asiáticos), os prolongados esforços da dinastia de Bragança para se afirmar como nova casa reinante entre os seus pares, e junto de Roma, e que conduziram a uma alteração estrutural na maneira como se exercia o poder (manifesta, por exemplo, na construção de secretarias – que configuraram o início da organização do Estado – e consequente perda de importância do Conselho de Estado, bem como, no cada vez maior peso do papel do rei que passa a despachar directamente com os conselheiros)².

Na realidade, a centúria de Seiscentos tem na Europa uma unidade que como propôs Geoffrey Parker corresponde a um tempo de “crise a nível mundial, com catástrofes naturais, convulsões sociais, confrontos bélicos, crise religiosa e transformações tecnológicas que, pela primeira vez na história da humanidade, têm consequências recíprocas a uma escala global”³.

Igualmente, e ainda que não haja obras de síntese que contextualizem a produção artística em Portugal no século XVII, pode-se identificar na arte colonial desse período uma certa homogeneidade das formas e técnicas – expressa, por exemplo, na exportação dos modelos no mobiliário ou numa certa “medievalização” da escultura, patente também na imaginária indo-portuguesa⁴ – que apenas sofreria alterações substanciais com a transformação trazida pelo barroco.

Outrossim, importa mencionar um problema recorrente nas ciências sociais e humanas e que tem a ver com a utilização de categorias para arrumar os diferentes tópicos abordados na escrita de uma tese. Trata-se de uma dificuldade que decorre não só do uso anacrónico dos termos (e esta é uma tese em História da Arte) mas também da aplicação de conceitos, que por natureza são definições abstractas, às situações concretas em estudo. Este embaraço atravessa transversalmente toda a tese, razão pela qual optei metodologicamente por questionar as razões de cada problema conforme se

² Sobre a importância do império e dos cargos ultramarinos para a construção do Estado português veja-se Pedro Cardim e Jean-Lluís Palos – *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2012.

³ Geoffrey Parker – “La Crisis Mundial del Siglo XVII: Acontecimientos y «Paradigmas»”, in Geoffrey Parker (coord.), *La Crisis de la Monarquía de Felipe IV*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006, pp.19-53, cit. em Campos, Alexandra Curvelo da Silva – *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A arte namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550 – c. 1700)*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, p. ix.

⁴ Ver Ferrão, Bernardo – *Mobiliário Português. Os primórdios ao maneirismo*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990, 4 vols. e Carvalho, Maria João Vilhena de e Correia, Maria João Pinto – *Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX: A escultura nos séculos XV e XVII*. Dalila Rodrigues (coord.). Lisboa: Fubu Editores, 2009, Vol. 7.

me colocava, procurando aplicar os sistemas de conceitos ou categorias em função da organização da pesquisa e não como construções prévias aos problemas. Por conseguinte, nesta Introdução considero e abordo criticamente os conceitos e terminologia que, sendo estruturantes, não fazem parte do cerne da proposta da tese atrás enunciada e que serão, por isso, discutidos ao longo da escrita da mesma.

É neste sentido que convém desde já clarificar a ideia subjacente à frase “reflectir sobre as possibilidades de constituição de uma colecção de arte colonial”, uma vez que numa primeira abordagem poder-se-ia argumentar que tais colecções já existem e, por isso, porquê pensar na sua possibilidade constitutiva. Pelo contrário, a questão é que não existem – não enquanto colecções, assim classificadas – e daí também a razão da escolha de uma instituição, a Igreja Católica, que não possui verdadeiramente colecções, mas antes um património móvel de incalculável valor.

A não existência de colecções de arte colonial portuguesa assim classificadas resulta de uma realidade mais abrangente que encontra fundamento nas razões profundas, políticas e culturais (nas quais se inscrevem, também, a aquisição e estruturação do conhecimento artístico e as opções museológicas), que levaram a que desde cedo peças coloniais fossem incluídas nos acervos dos museus nacionais de arte em Portugal. O porquê desta questão é a outra face da moeda do problema original na base desta tese, e que de algum modo espelha a manutenção de um certo encadeamento nas maneiras de abordagem ao papel das colecções na organização e funcionamento dos próprios museus, já que todos os sistemas de classificação são construções, não neutras nem naturais, e que, logo, as histórias que se contam dentro dos espaços são condicionadas pela maneira como se ordenam as colecções e que estas carregam importantes significados ideológicos⁵.

Por uma questão de arrumação do texto, faz-se aqui um parêntesis para explicar o sentido da utilização da palavra arte, uma vez que se admitem como artísticas algumas peças que se poderiam localizar mais no campo artesanal, da produção em série, com diferentes níveis de qualidade. Tendo em conta que as considerações que se seguem são do domínio da História da Arte (no cerne da qual se poderia considerar que a designação destes objectos como artística constituiria um problema), colocam-se duas

⁵ McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2008, pp. 107-55. Ver também, Macdonald, Sharon (ed.) – *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA/Oxford/Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2006.

situações, coexistentes mas não necessariamente paralelas. Por um lado, a própria essência da noção de arte na chamada “cultura ocidental” (isto é, de matriz europeia religiosa, cultural e socialmente judaico-cristã⁶), muito arreigada à noção de Belo e aos valores matriciais classicizantes (mesmo quando se destruíram enquanto valores únicos, essa destruição foi feita em conflito/comparação/negação desses valores). Ainda assim, também a categoria estética do Belo se foi construindo e fixando no e com o tempo, levando a que para a compreensão da ideia de arte passasse a contribuir a noção de originalidade (ou seja, autoria).

Este entendimento ajudou à hierarquização das artes (sumariamente divididas entre maiores e menores) e à perpetuação de correntes plásticas que foram mais tarde enformadas em conceitos de estilo, hoje, ambos (hierarquização e caracterização estilística das artes) felizmente em desuso. Por outro lado, para o moldar do que entendemos por, e do que nos sobrou como arte, contribuíram factores tão mais aleatórios quanto a destruição desordeira (mas quantas vezes selectiva) suscitada por tensões religiosas, sociais, económicas, políticas, ou meros desastres naturais, o gosto partilhado ou individualizado, o simples acaso ou o Tempo⁷. Pelo que, para a construção da ideia de arte, ajudaram noções que nada têm a ver com estética e autoria. E, neste sentido, limitar a interpretação dos objectos classificados como artísticos à sua valorização estética, pouco contribuí para o conhecimento dos mesmos.

Por outro lado, foi quando se criaram estruturas colectivas de carácter burocrático e arquitectónico para albergar sistemas de classificação singulares⁸, ou seja os museus e as colecções, que se procedeu ao concomitante reposicionamento de muitos

⁶ Os problemas inerentes ao uso desta expressão partilham das mesmas reservas colocadas no início deste texto quanto à aplicação de categorias genéricas a situações concretas. Neste caso, e pela extrema artificialidade da divisão que cria entre Ocidente e Oriente, recorde-se que a mesma foi fixada cartograficamente apenas em 1884 – não por acaso em plena era vitoriana – com a definição do meridiano 0.º em Greenwich (a sul de Londres) – o que, paradoxalmente, deixa grande parte da Europa associada a esse “oriente” com o qual, afinal, não se identifica.

Por outro lado, tenho plena noção de que o significado do conceito “cultura” e a sua utilização generalizada e generalista (e, logo, vazia) tem sido largamente questionados pela antropologia, e embora a discussão esteja em curso, optei por manter o uso da palavra na interpretação histórica que lhe tem sido dada, por razões práticas e para facilitar a compreensão do texto. Procurei, porém, evitar sempre qualquer ambiguidade que levasse à substituição da palavra *raça* por *cultura*.

Assim, empregarei a expressão “cultura ocidental” noutras situações, sempre referindo-me à tal matriz atrás mencionada e excluindo-a, por isso, de definições historicizantes e/ou contextualizações contemporâneas.

⁷ A destruição, arbitrária ou selectiva, faz parte do próprio processo de reconfiguração das sociedades. Raguin, Virginia Chieffo (ed.) – *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2010.

⁸ Foucault, Michel – *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 1988 e Baudrillard, Jean – *Le système des objets*. 2.ª ed. Paris: Gallimard, 1978.

objectos considerados (genericamente) identitários, e que foram classificados como artísticos, determinando desde aí o seu entendimento. Foi quando a arte se transformou em coisa pública ultrapassando o domínio elitista reservado apenas a alguns, que a sua aceção se alargou⁹. Assim, por arte entende-se aqui o que está classificado como tal num inventário ou numa colecção, susceptível de ser agrupado numa categoria museológica e que pode ser resultado de uma produção em série em que, inclusive, valores exclusivamente plásticos podem estar ausentes.

O que fica implícito nesta afirmação é que as colecções de arte não são constituídas por peças de igual valor estético e que museologicamente todas elas merecem e devem ser inventariadas e trabalhadas, ainda que muitas vezes lhes seja reconhecido mais valor histórico e patrimonial que artístico. E esta distinção e valorização deverão ser dadas a conhecer através das narrativas que são produzidas sobre esses mesmos objectos.

Em sentido lato e como sabemos, os museus são instituições dedicadas à colecção, preservação, estudo, exibição e interpretação de objectos. No que respeita aos museus de arte, há muito que o que albergam deixou de ser entendido exclusivamente como obras de arte, pelo que o conceito de cultura material engloba as inúmeras categorias que habitam os acervos destes. Atente-se desde já que neste texto, objecto, artefacto, peça e espécime significam a mesma coisa – e são sinónimos da mais genérica designação de “coisa” – em conformidade aliás com as actuais percepções museológicas, e inserindo-o, portanto, nos trabalhos que têm sido desenvolvidos nas últimas décadas pela Nova Museologia (*New Museology*) e pelos *Museum Studies*¹⁰.

Igualmente, exibição e mostra são aqui utilizados como sinónimos de exposição.

E, de facto, no que se relaciona com o Patriarcado de Lisboa, falamos de um património diferenciado que corresponde “a um conjunto amplo de objectos e

⁹ Veja-se igualmente a importância que tem a maneira como os objectos artísticos foram expostos para alterar os entendimentos que deles temos. Andrew McClellan chama a atenção para esta questão utilizando um exemplo paradigmático, o Museu do Louvre, inaugurado em 1793 e que começou por exhibir a pintura como mesmo “arranjo comparativo” (entre autores e suas técnicas) que fizera as delícias da galeria de pintura do palácio do Luxembourg (1750), para passados dois meses ser substituído por um novo sistema de escola nacional e cronologia, privilegiando, portanto, os conhecimentos da história da arte sobre os do reconhecimento da autenticidade e atribuição. McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, p. 120. Sobre a valorização do aspecto histórico sobre o artístico na criação de museus ver as pp. 134-40 do mesmo livro.

¹⁰ Vergo, Peter (ed.) – *The New Museology*. 5.^a ed. London: Reaktion Books, 2000 [1989]; Pearce, Susan – “Museum objects” [1992]. In *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 9-11; Macdonald, Sharon (ed.) – *A Companion to Museum Studies*.

documentos materiais marcados não apenas pela sua raridade, mas pela sua representatividade, estendendo-se, assim, o conceito de património para domínios onde passaram a conviver a excepionalidade da peça única com o objecto quotidiano de fabrico artesanal e uso comum ou mesmo de produção industrial em série”. Em suma, esta proposição permite-nos interrogar os contextos elucidados pela produção e pelo uso dos objectos, “em que este[s] val[em] (...) como testemunho, sinal ou pretexto para aceder à compreensão [desses] processos”¹¹, ao invés de nos limitarmos ao discorrer sobre as autorias e genialidade da obra de arte, afinal o campo mais tradicionalista (e há muito ultrapassado) da História da Arte.

Desde há longos anos que o *significado* dos objectos tem vindo a ser analisado (remontando, em primeiro lugar, aos trabalhos dos primeiros arqueólogos que por volta da segunda metade do século XIX utilizavam uma metodologia científica, e mais próximo do nosso tempo, às décadas de 60 e 70 do século XX e aos estudos desenvolvidos pelas teorias relacionadas com a cultural material) mas o estudo das colecções (que encontraram posicionamento na área dos estudos culturais), é relativamente recente¹². Dentro das várias problemáticas e metodologias desenvolvidas para o estudo de colecções e dos artefactos que as constituem, a que propõe a elaboração de biografias individualizadas das coisas (*cultural biography*) é das mais estimulantes, pois consiste em refutar a visão estritamente materialista das mesmas.

É este o sentido que foi há muito proposto no livro editado por Arjun Appadurai (1986), e particularmente o artigo assinado por Igor Kopytoff, que criou uma narrativa sobre a *commoditization* (comoditização) dos objectos que toma em consideração o momento desde que foram feitos por alguém, encomendados, vendidos, comprados ou trocados por outrém, para servirem uma função ou viajarem de um local para outro, acrescentando camadas de vida e de entendimento que se entrecruzam com as das pessoas que os possuem, trocam, conservam e vivem, num jogo de teia que entretece genealogias humanas e de objectos, alterando os seus significados e valores¹³.

¹¹ Brito, Joaquim Pais de – “O Museu, Muitas Coisas”. Sep. da *Revista de Museología: Museos y museología en Portugal. Una ruta ibérica para el futuro / Museus e museologia em Portugal*. Fevereiro 2000, pp. 7-12 [8] (textos em português).

¹² Pearce, Susan – “Introduction”, e Miller, Daniel – “Things ain’t what they used to be”, ambos in *Interpreting Objects and Collections*, pp. 1-6 [2] e pp. 13-8, respectivamente.

¹³ No livro de Appadurai surgiram pela primeira vez uma série de ensaios que propunham uma “vida social” (*social history*) dos objectos, dissociando-os da sua forma e função imediatas. Esta proposta não invalida em nada o cerne das questões da História da Arte – que se prendem, também, com as formas e as funções dos objectos –, antes acrescentando-lhes uma dimensão dinâmica, que se prende com o

Isto é, as metodologias e interpretações inerentes à compreensão do objecto como uma entidade com uma *história de vida* permitem-nos ultrapassar os constrangimentos criados pelas últimas décadas de estruturalismo linguístico que tendiam a reduzir a substância do artefacto (a sua materialidade, a sua existência num determinado sítio e momento) a signos visuais. Por outro lado, a percepção crua dos artefactos como mercadorias (*commodities*) – sobre os quais cabe a cada uma das áreas do conhecimento elaborar os entendimentos e discursos diversificados da interpretação dos mesmos – potencia os cenários de conceptualização do consumo como tópico de trabalho fundamental na área da história da arte (isto é, fora do estrito parâmetro da história económica), dentro dos quais se incluem o uso diário, o coleccionismo, os presentes, e outras formas de apropriação (física e intelectual) dos objectos artísticos¹⁴. Nesta tese a palavra consumo utilizar-se-á, portanto, como expressão das maneiras atrás caracterizadas.

Um dos fenómenos suscitados pela questão do consumo de objectos artísticos é o da troca e transferência do conhecimento num mundo tendencialmente globalizado. A globalização – que primeiro surgiu como conceito no vocabulário académico e cujo uso se generalizou depois (e se tornou tendencialmente generalista) – tinha antecedentes na teorização da História da Arte enquanto disciplina, nomeadamente, no trabalho de George Kubler (1912-1996) que definiu conceitos como circulação (globalização) e replicação (hibridismo; retomarei este conceito adiante)¹⁵.

largo conteúdo que o autor deu ao conceito de “mercadoria” (que situa aquém e além do Capitalismo) e que considera ser um processo (*politically mediated process*) largamente formado pelo poder das elites e condicionado por mecanismos de política e moda, de leis sumptuárias e tabus, bem como pelos agenciamentos de autenticação, conhecimento e desconformidade que levam a que, enquanto mercadorias, estejam na vanguarda da disrupção de várias culturas e de sistemas de valor. Appadurai, Arjun (ed.) – *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011 (particularmente na excelente “Introduction: commodities and the politics of value” que escreveu entre as pp. 3-63). Em “The cultural biography of things: commoditization as process” Igor Kopytoff averigua como as coisas podem entrar e sair do estatuto de mercadoria ao longo do seu período de vida, através da desconstrução da dicotomia pessoa-objecto (pp. 64-91).

¹⁴ Isto é, utilizando as premissas propostas por Daniel Miller para a análise do fenómeno consumidor contemporâneo mas que se aplica com propriedade ao que me proponho elaborar ao longo destas páginas: “Noutra obra, organizada por Miller [Daniel Miller (ed.) – *Worlds Apart. Modernity through the Prism of the Local*. London: Routledge, 1995], ele usa o termo “consumidor” não como o agente que escolhe (como na economia), mas sim como o oposto do ideal estético do produtor criativo (1995: 1). Ele procura reflectir sobre a condição contemporânea, na qual muito pouco do que possuímos é feito por nós: ser consumidor é possuir a consciência de que se vive através dos objectos e das imagens que não foram por nós criadas. É isto que, segundo Miller, torna o termo sintomático do que Habermas (1987: 1-44 [Jurgen Habermas – *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge MA, MIT Press, 1987]) viu como o significado nuclear de “modernidade” (Miller 1995:29).”, in Almeida, Miguel Vale de – “Ser português na Trindade: etnicidade, subjectividade e poder”. *Etnográfica*. Vol. I. N.º 1, 1997, pp. 9-31 [25].

¹⁵ Kubler, George – *A forma do tempo*. Lisboa: Vega, 1991.

Neste sentido, excluí-se o entendimento mais restrito em que a globalização é interpretada como um reflexo do capitalismo imperial oitocentista, com uma única economia integrada que impôs um mesmo modelo e espaço de carácter unitário no mundo, ainda que se possam também aí assinalar processos de unificação e diferenciação das populações e agenciamentos culturais. Isto é, ainda que numa escala de menor impacto comercial e económico, a chamada “primeira globalização” – que corresponde ao período de ampliação territorial dos impérios ibéricos nos continentes africano, asiático e americano, seguidos pela Holanda, Inglaterra e França – provocou nas populações de origem europeia igual “racial amalgamation” e “anxiety about racial difference” numa aparente contradição que espelha bem a tensão das relações de carácter colonial¹⁶.

Do mesmo modo, a globalização entrou na conceptualização e prática museológicas gerando uma diversificação de papéis a que os *Museum Studies* têm procurado dar resposta. Assim, ainda que provenientes de universos teóricos diferentes – História da Arte e Museologia – verifica-se neste tópico uma convergência de interesses que, no âmbito desta tese, se reflecte na interpretação e narrativas em torno dos objectos¹⁷.

Como atrás ficou escrito, um dos perigos mais comuns na realização de trabalhos académicos com âmbito histórico é o do emprego de anacronismos, pelo que se impõe esclarecer rapidamente qual o âmbito de utilização da palavra colonial nesta tese. Por arte colonial entende-se a produção de objectos artísticos em contexto extra-europeu, especificamente no âmbito do Estado da Índia, maneira como era designado o Império português na Ásia, conforme a formulação há muito consagrada por Luís Filipe Thomaz¹⁸. Exclui-se assim o Brasil – por razões que se prendem maioritariamente com

Sobre a questão da globalização no mundo Moderno ver Gruzinski, Serge – *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de la Martinière, 2004.

¹⁶ Young, Robert J. C. – *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London/New York: Routledge, 1995, p. 4.

¹⁷ Sobre este assunto ver Macdonald, Sharon (ed.) – *A Companion to Museum Studies*, particularmente a parte cinco: “Globalization, Profession, Practice”; para um resumo das questões ver a “Introduction” a esta parte nas pp. 378-80.

¹⁸ Ver Luís Filipe Thomaz, “Estado da Índia”, in Albuquerque, Luís de (dir.) – *Dicionário de história dos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Caminho, 1994, vol. 1, pp. 388-95. Estado da Índia era um termo de uso generalizado no século XVI e que teve uma operacionalidade institucional a partir do momento em que D. Manuel I se fez representar por um vice-rei na Índia (1505), repercutindo-se na prática como um instrumento de carácter político-administrativo que incluía todos os territórios, fortalezas, estabelecimentos comerciais e costeiros, populações e mercadorias que se encontravam sob o governo, autoridade ou administração da coroa portuguesa, localizados entre o Cabo da Boa Esperança e o Japão; a sua sede administrativa era em Goa. Ver, ainda, Thomaz, Luís Filipe – “L’idée impériale manueline”.

a maneira como o território americano se posicionava então face à vertente em apreciação, ou seja, como consumidor das formas artísticas vindas da Ásia, o que levantaria questões de ordem diversa daquelas que constituem o âmbito desta tese, e porque o processo histórico em curso neste território e para esta cronologia apresenta, de facto, um perfil diferente¹⁹ – e avançou-se, conforme ficou expresso atrás, a cronologia de 1415 (primeira expedição portuguesa fora do território europeu e de que resultou a tomada da cidade de Ceuta) para 1505, uma vez que só no início do século XVI, mas ainda antes da conquista de Goa (1510), se efectivou a representação imperial de D. Manuel I no Índico (ainda que por razões práticas tal limite inferior da cronologia fizesse também sentido, já que não se encontraram objectos de origem africana na inventariação do património móvel do Patriarcado de Lisboa).

Se é certo que a designação colonial serve um propósito operativo – uma vez que permite substituir os variados prefixos que enformam a nomeação do resultado das diferentes experiências artísticas entre Portugal e os países asiáticos, como por exemplo, indo-português, sino-português, etc. – implica, precisamente, a assunção de uma violência inerente à presença e à imposição de modelos vindos de fora a quem não os pediu e, logo, a consequente reavaliação dos processos da ambivalente relação estabelecida entre colonizador e colonizado. Com efeito, a opção pelo termo colonial não foi ingénua ou isenta de embaraços. O que se propõe é de facto uma reflexão sobre questões suscitadas em torno do entendimento dos objectos artísticos resultantes da

In La découverte, le Portugal et l'Europe. Actes du colloque. Jean Aubin (dir.). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1990, pp. 35-103, e “Estrutura política e administrativa do Estado da Índia no século XVI”. *In De Ceuta a Timor.* Lisboa: Difel, 1994, pp 207-43. Nestes artigos o autor estabeleceu as premissas políticas e administrativas que colocam o entendimento da presença portuguesa na Ásia no âmbito da formatação do conceito de *imperium*. Esta precisão é tanto mais relevante quanto, de facto, esta designação nunca foi oficialmente dada ao território administrado por Portugal fora do continente europeu e das ilhas atlânticas. Neste sentido, o Império português na Ásia foi construído sobre uma estrutura não territorial baseando-se essencialmente numa imensa rede marítima de pontos estratégicos comerciais e militares onde a fixação de cidades e a presença efectiva portuguesa era relativamente escassa.

Ver, também, Hespanha, António Manuel – “Estruturas político-administrativas do Império português”. *In Outro mundo novo vimos* (cat. exposição). Joaquim Romero Magalhães (com. cient.). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001, pp. 23-39, e Marcocci, Giuseppe – *A consciência de um Império. Portugal e o seu mundo (sécs. XV-XVIII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, onde o autor defende a ideia da “consciência do Império”, que se exprime através de duas vertentes: a prática e a formulação teórica, sobre a qual constrói a sua tese de que, sendo o Império português o primeiro a surgir na era moderna, re-estrutura uma forma original de poder, a partir de ideias tradicionais.

¹⁹ Sobre este assunto ver Hespanha, António Manuel – “Por que é que foi «portuguesa» a expansão portuguesa? ou O revisionismo nos trópicos”. *In O governo dos povos.* Laura de Mello Souza, Junia Ferreira Furtado e Maria Fernanda Bicalho (org.). São Paulo: Alameda, 2009, pp. 39-62.

experiência ultramarina portuguesa na Ásia, e nesse sentido desmontar alguns dos mitos e entendimentos colonialistas sobre eles formulados²⁰.

Em suma, esta tese coloca-se próxima do quadro teórico de algumas das questões e estudos do criticismo cultural pós-colonial (voltarei a este assunto aquando da definição do uso do conceito de híbrido)²¹, através de uma problematização que privilegiará as análises históricas e as metodologias da história e da antropologia (em dois momentos, um que respeita às maneiras como os significados ficam colados aos objectos, outro, quanto à importância que as *coisas* têm na contemporaneidade). Embora mantendo métodos e fontes de análise distintas, História de Arte e Antropologia produzem discursos que podem funcionar em complementaridade²².

Concretizando, a arte colonial agrupa os objectos que estão, nas tipologias, materiais e formas intimamente ligadas às condições e características de vida das populações de origem europeia na vasta extensão de territórios que configuravam a presença portuguesa na Ásia. Assim, por um lado, procurava responder-se à fragilidade

²⁰ E que é um trabalho que historiadores, antropólogos e sociedade em geral têm vindo a realizar, paulatinamente, mesmo que o valor icónico e simbólico de muitos dos objectos que são neste domínio o tema de estudo da História da Arte, possam justificar alguma demora. Veja-se, a título de exemplo, o caso holandês: “Most particularly, however, is that the familiar, traditional distinction has been dispelled between the Company years of «intrepid seafarers and enterprising traders» and the colonial period in which «cruel plantation owners and merciless soldiers suppressed the Indonesian population». In this volume, the story is based around the objects described. Many of the objects and illustrations are viewed from a new perspective and are presented in often surprising contexts. For the Dutch, it is clear, the encounter with Asia that began over four hundred years ago and culminated in the relatively short-lived colony of Dutch East Indies, made an indelible impression.”, Sigmond, Peter – “Foreword”. In *The Dutch Encounter with Asia 1600-1950*. Amsterdam/Zwolle: Rijksmuseum /Waanders Uitgevers, 2002, p. 9.

²¹ Os estudos pós-coloniais surgiram no âmbito da consciencialização e crítica suscitada por diferentes autores sobre a sua própria condição de colonizados. Particularmente desenvolvidos a partir de final dos anos 70 de século XX com a publicação do livro de Edward Said, *Orientalism* (que abordava a questão através da literatura, evidenciando como os discursos sobre o Outro reflectiam os próprios procedimentos imperiais), constituíram-se como um conjunto de teorias que analisam os sistemas e circunstâncias políticas, filosóficas, culturais, artísticas, literárias, etc. deixadas pelo colonialismo nos países colonizados. O livro original foi publicado por Said em 1978 nos Estados Unidos e teve a primeira edição em português apenas em 2004 (Said, Edward W. – *Orientalismo. Representações Ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia). Para uma crítica às limitações inerentes às propostas “pós”-conceitos ver, Bhabha, Homi K. – *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 2004, pp. 1-27.

²² Impõe-se desde já um esclarecimento quanto ao uso das palavras discurso e narrativa que são recorrentes neste texto. A intenção não é classificativa mas meramente interpretativa – ou seja, está implícito ao uso destas palavras que as mesmas reflectem um posicionamento e uma, entre muitas outras, interpretação – no sentido foucaultino de fazer “aparecer, na espessura dos desempenhos verbais, a diversidade dos níveis possíveis de análise”, isto é, as práticas representativas, para escrever um texto. Foucault, Michel – *L’archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1977, p. 261 (tradução minha). “A abordagem discursiva examina não só como é que a linguagem e a representação produzem significados mas também como é que o conhecimento dentro de um discurso particular é produtivo, se relaciona com o poder, regula a conduta, faz ou produz identidades e subjectividades, define a forma como certas coisas são representadas, como se pensa acerca delas, como se praticam, como se estudam.”, Alice Semedo, “Introdução”, in Semedo, Alice e Lopes, J. Teixeira (coord.) – *Museus, discursos e representações*, p. 19.

e às condições de vida da maior parte dos portugueses (soldados, religiosos) que se deslocavam para a Ásia, bem como às necessidades utilitárias das populações locais (*casados*, por exemplo²³) e do império a uma escala global (não são poucos os exemplos de peças indianas no Brasil, ou filipinas no México e Peru, para um exemplo colhido no Império espanhol), fabricando-se objectos com um carácter portátil, facilmente adaptável aos materiais locais e às novas funções, preferencialmente de pequenas dimensões. Era, por isso, uma produção tendencialmente híbrida nos materiais, formas, tipos e motivos.

Com o passar do tempo, a consequente fixação de comunidades e a construção de núcleos urbanos, assistiu-se ao nascer de sociedades mais ou menos complexas que, em alguns casos, se reinventavam, construindo modelos de actuação e de estar que tinham paralelo na produção de objectos – pelo uso de materiais mais nobilitantes, opção pelas formas mais elaboradas e aumento da dimensão – que levava à produção de peças de cada vez maior aparato e pompa²⁴.

Porém, não se veja na palavra colónia necessariamente um anacronismo. Com efeito, o raríssimo substantivo “colónia” foi utilizado para classificar as possessões portuguesas na Ásia, designadamente, num sentido de contexto imperial, uma vez que se fazia uma comparação com o Império Romano²⁵.

Por fim note-se que, embora de acordo com alguma historiografia fosse possível utilizar colonial, imperial ou ultramarino com igual peso, umas e outras palavras não são sinónimos. Como se disse, a reflexão sobre a escolha da expressão adequada para designar a caracterização da situação jurídico-política da relação de poderes entre Portugal e a Ásia foi particularmente difícil e prolongada. O problema centra-se na natureza diversificada das relações entre a metrópole e os espaços “no” Império, uma

²³ Casado era a forma como os residentes permanentes nos territórios administrados pelo Estado da Índia eram identificados; corresponde a uma categoria jurídica.

²⁴ O que ficou escrito configura genericamente a proposta feita por Rafael Moreira e Alexandra Curvelo para a definição de “artes luso-orientais”, uma expressão que considero menos operativa mas que enuncia o que é o conceito de arte colonial aplicado à escultura, pintura e às chamadas artes decorativas. Moreira, Rafael e Curvelo, Alexandra – “A circulação das formas. Artes portáteis, arquitectura e urbanismo”. In *História da expansão portuguesa: Do Índico ao Atlântico (1570-1697)*. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dir.). [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1997-1999, vol. 2, pp. 532-79.

²⁵ “... e se as cidades colonias são aquellas que se fazem dos moradores de outras mayores como foy Carthago abitada por Tirios. (...); e se estas cidades assim colonias costumão dar mayor louvor aos Reys que as instetuirão, e mandarão primeiros moradores que as mesmas cidades e que eles nascerão”, Hartmann O.S.A., Arnulf – “The Augustinians in Golden Goa. A Manuscript by Félix of Jesus, O.S.A.”. *Analecta Augustiniana*. Vol. XXX, 1967, pp. 12-147 [13], numa referência datada de 1606. Ver também, Xavier, Ângela Barreto – *A Invenção de Goa. Poder Imperial e Conversões Culturais nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

vez que muitos destes (nos quais a natureza exógena da presença portuguesa se manifestava comercial e religiosamente) nunca foram administrados pela coroa portuguesa, isto é, nunca fizeram parte do Império.

Os casos do Japão, de Sindh (no estado do Gujarat) e de Bengala são exemplos extremos que se replicam em inúmeras outras situações e geografias menos óbvias. Assim, e embora a afinidade entre os espaços europeu e asiático que será abordada nesta tese seja de carácter imperial, “experiência colonial (ou imperial) portuguesa” revelou-se uma expressão redutora e equívoca (quando utilizada num sentido geográfico amplo, abarcadora de toda a realidade asiática) sendo substituída por “experiência ultramarina portuguesa”. Logo, ainda que estritamente no âmbito deste texto se utilizem ambas as expressões, quando adjectivando a “experiência portuguesa” na Ásia, ultramarina refere-se ao conjunto de relações estabelecidas entre um poder dominante (não necessariamente político mas, por exemplo, comercial ou religioso) e um poder dominado, e imperial ou colonial designa a rede de relações estabelecidas em geografias extra-europeias (neste caso, portuguesa) com efectiva dependência política ou administrativa da Coroa.

Cabe por isso elaborar uma ressalva quanto ao entendimento que se faz de arte *namban*, que se inscreve no âmbito da percepção da experiência ultramarina portuguesa (que não, imperial ou colonial) e que resulta da proposta desenvolvida na tese de doutoramento de Alexandra Curvelo em 2007, ou seja, o universo material que se cinge ao período de contacto do Japão com os primeiros europeus a chegarem ao arquipélago, sob égide portuguesa, portanto²⁶.

Ainda, quanto à conceptualização de arte colonial, acrescentar-se-á por vezes ao longo deste texto o adjectivo “portuguesa”, uma vez que não obstante as semelhanças que existem com outras formas de produção artística colonial – concretamente com a espanhola, e particularmente aquando da união das coroas ibéricas (1580-1640) – há, a um tempo, um conjunto de características que têm sido apontadas como diferenciadoras e que se inscrevem na produção comum à que se praticava em Portugal (e que importa aqui mencionar com o propósito de construir uma base de dados que permita a reavaliação da genealogia das formas e das datações que têm sido atribuídas às peças) e, a outro, uma série de práticas e uma genealogia de trabalhos museológicos e académicos

²⁶ Campos, Alexandra Curvelo da Silva – *Nuvens douradas e paisagens habitadas*, pp. vii-viii.

que permitem, como se verá, formalizar uma área de estudo designada por arte colonial portuguesa²⁷.

Ao individualizar certas características da produção de arte colonial como portuguesas, não procuro de forma alguma reavivar narrativas sobre qualquer tipo de essencialidade ou espiritualidade da mesma. O que me interessa nesta abordagem não é a identificação dessas características enquanto um fim em si mesmo, mas antes a multiplicação das possibilidades interpretativas através do uso de propostas metodológicas em torno de conceitos como geografia da arte (sumariamente concentrado no binómio centro/periferia), a circulação de formas e réplica de objectos artísticos num mundo tendencialmente globalizado, sobre a história da vida das peças e sobre o gosto, atavismos e usos conferidos aos artefactos pelas populações que os consumiam²⁸.

É neste sentido que as inquietações que me surgem aquando da análise e interpretação das peças que se podem incluir num universo de produção designada como colonial, se colocam num pólo oposto daquele que pretende abordar o objecto através de uma grelha pré-concebida de identificação em que o motivo “português” (ou luso, e as suas inúmeras desmultiplicações) surge como imperativo e matricial, acrescentando-se-lhe posteriormente as suas “variantes” regionais. Destaco deste lote a designação de “estilo Lusíada”, cuja clareza na génese e ideia formadora é auto-evidente²⁹.

²⁷ É neste sentido que no último texto de síntese sobre o estado da arte da historiografia portuguesa a arte colonial surgiu como um campo autónomo, ver Câmara, Maria Alexandra Trindade Gago da – “A História da Arte em Portugal: um balanço”. In *Des(a)fiando Discursos. Homenagem a Maria Emília Ricardo Marques*. Dulce Carvalho, Dionísio Vila Maior e Rui de Azevedo Teixeira (ed.). Lisboa: Universidade Aberta, 2005, pp. 123-32.

²⁸ “It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated. (...) How do strategies of representation or empowerment come to be formulated in the competing claims of communities where, despite shared histories of deprivation and discrimination, the exchange of values, meanings and priorities may not always be collaborative and dialogal, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable?”, Bhabha, Homi K. – *The Location of Culture*, p. 2. Afinal, em que sentido podem estas propostas, identificadas essencialmente no domínio da literatura e da história da cultura, ser expressas e compreendidas nos objectos? Sobre alguns dos conceitos e metodologias propostas nesta tese ver, Kaufmann, Thomas Da Costa – *Towards a Geography of Art*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2004.

²⁹ “Cria-se na Arte um estilo novo, a que, em Arquitectura, se deu o nome de Manuelino, e noutras formas como Escultura ou Mobiliário, se chamou Indo-Português.

Importa criar uma palavra que designe todo esse movimento em conjunto. Pois não foi somente a Índia, como não foi a China, nem a África, nem depois o Brasil, que tiveram influência nesse estilo. Nem somente Portugal. Nasceu daqui. Aqui era a Alma Mater. Mas foi do entusiasmo do encontro, da riqueza da fusão, da euforia do mútuo enriquecimento, do apreço pela obra alheia, que tanto caracteriza a Nação Portuguesa e a sua acção no mundo, foi daí que ele nasceu.

Pelo contrário, metodologicamente, nesta tese privilegiar-se-ão as abordagens às interacções (isto é, às acções que ocorrem entre duas ou mais pessoas/entidades) que levaram à realização dos objectos, não esquecendo que as mesmas se manifestaram simultânea e paralelamente através de dinâmicas de conflitualidade e harmonia, procurando focar em particular esses “momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Es[s]es espaços *inbetween* [que] fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de individualidade – singulares ou comunitárias – que desencadeiam novos símbolos de identidade, e circunstâncias inovadoras de colaboração e de contestação, no acto de definição da própria ideia de sociedade.”³⁰

Por conseguinte, neste texto usar-se-á a palavra híbrido para caracterizar formas artísticas e fenómenos culturais no sentido em que foi desconstruída por Robert Young e Daniel Miller e transformada em “espaço de deslocamento” por Homi Bhabha³¹. De forma análoga, esta proposta configura uma metodologia, no sentido em que molda o meu entendimento sobre a maneira de abordar os objectos resultantes da experiência ultramarina portuguesa e portanto influencia toda a hermenêutica subjacente à realização desta tese.

Híbrido é uma palavra com origem na biologia e na botânica (onde significa cruzamento entre duas espécies) e começou por ser utilizado para caracterizar dois modelos de inter-relação cultural: o sexo e a literatura. Ainda que as primeiras menções

Reflectido na Arquitectura, como na Escultura, no Mobiliário, na Pintura, na Literatura, em todas as formas de viver, de agir, e de pensar.

Importa dar-lhe um nome que tudo englobe e que pode ser Lusitanístico, à maneira grega, ou, usando a feliz expressão de Camões, simplesmente estilo Lusíada.

Teve, como é óbvio florações, conforme o local ou a mão do Artista. Mais influência de uma ou doutra Região, como sucedeu na Helenística. Mas é comum o espírito que o anima e se reflecte com clareza em cada forma em que se concretiza, e que afinal traduz a nota universalista – ainda nisto como na Grécia.

É uma sugestão que aqui deixamos.

Importa estudar essas características comuns, a sua evolução, a sua influência no resto do Mundo.

Por nossa parte, temos, a esse respeito, dois propósitos: criar primeiro meios para se poder estudar a nossa Arte de um modo objectivo e sistemático. E depois, colaborar nesses estudos.”. Palavras proferidas pelo Senhor Professor Doutor José Bayolo Pacheco de Amorim, Presidente da Comissão Instaladora, no Acto de Abertura Solene da Escola Superior de Tecnologia de Tomar, 1986, 15 de Dezembro, *in* Amorim, José Bayolo Pacheco de – *Portugal no mundo. Arte lusíada*. Tomar: Escola Superior de Tomar, 1987, s.p. Agradeço a Luís Soares a chamada de atenção para este texto.

José Bayolo Pacheco de Amorim (1918-2013) foi catedrático de Matemática na Universidade de Coimbra, fundador e primeiro Presidente do Instituto Politécnico de Tomar (1982-2005). No *in memoriam* que Luiz Oosterbeek escreveu aquando do falecimento do académico, salientou que se lhe devia a inclusão de estudos de “Artes e Humanidades” nos institutos politécnicos logo na década de 80 do século XX. Ver <http://ml.ci.uc.pt/mhonarchive/museum/msg09122.html> (recebido em 2013, 17 de Março).

Esta linha interpretativa tem tido continuidade nas propostas de Miguel Cabral Moncada.

³⁰ Bhabha, Homi K. – *The Location of Culture*, p. 2 (tradução minha).

³¹ Young, Robert J. C. – *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London/New York: Routledge, 1995, pp. 1-28 e Miller, Daniel – “Materiality: An Introduction”. *In Materiality*. Daniel Miller (ed.). Durham: Duke University Press, 2005, pp. 1-49.

ao termo na Inglaterra datem do século XVII, o seu uso generalizou-se no século XIX e quase sempre em contextos depreciativos, em que o cruzamento gerador do híbrido era visto como degenerativo e denegridor (para a maioria dominante, branca, obviamente), conduzindo a discursos com conteúdo fortemente rácico (em que a noção e confronto das espécies e fertilidade das mesmas, designadamente a humana, se digladiavam) e em última análise ideológico (eugénico). Contudo, foi através da teoria da linguagem que a palavra hibridismo adquiriu uma organicidade que suscitou em Homi Bhabha a possibilidade de mover o discurso de “subversion of authority [...] to the dialogical situation of colonialism, where it describes a process that «reveals the ambivalence at the source of traditional discourses of authority».”³².

Hibridismo, que como se viu é um conceito com uma pesada herança simbólica, transformou-se deste modo numa categoria com renovada operacionalidade, pervertendo o seu uso inicial ao acautelar, precisamente, as diversas formas de demonstração de pureza (e genuinidade) presente nas teorias essencialistas, uma vez que para Bhabha, hibridismo “becomes the moment in which the discourse of colonial authority loses its univocal grip on meaning and finds itself open to the trace of language of the other, enabling the critic to trace complex movements of disarming alterity in the colonial text” revertendo³³, portanto, a estrutura de dominação na sociedade colonial e conferindo a este momento uma atitude de desafio e resiliência face ao colonizador, transformando-o num “espaço de deslocamento híbrido” que se traduz nas diferentes formas e propósitos da interacção entre colonizado e colonizador. Nesta altura, hibridismo metamorfoseia-se na diferença cultural ela mesma. Ou seja, o tal espaço *inbetween* que desafia ideias de domínio, superioridade, centralidade, cópia, etc. e privilegia a compreensão lógica das relações entre pessoas, objectos, religiões, culturas num determinado momento³⁴.

³² “We may even say that language and languages change historically primarily by hybridization, by means of a mixing of various «languages» co-existing...”, M. M. Bakhtin – *The Dialog Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 358-9 e Homi Bhabha – “Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May, 1817”. *Critical Inquiry*. Vol. 12. N.º 1, 1985, pp. 5-23, cit. in Young, Robert J. C. – *Colonial Desire*, pp. 21-2.

Inbetween é, alias, uma palavra de origem literária e que foi usada pelo escritor inglês (filho de pai paquistanês e mãe inglesa) Hanif Kureishi (1954) no seu livro *My Beautiful Laundrette and The Rainbow Sign* (London: Faber & Faber, 1986, p. 60), ver Young, Robert J. C. – *Colonial Desire*, p. 3.

³³ *Idem*, p. 22.

³⁴ Neste sentido, privilegio a utilização da palavra híbrido em detrimento de miscigenação – inventada em 1864 para substituir o mais difuso emprego da palavra amalgamação quando se referindo à “fertile fusion and merging of races” (*ibidem*, p. 9; e que não tem o mesmo sentido que o termo francês *métissage*, ver p. 21) – ou sincretismo. Registe-se, contudo, que para Robert Young “Whichever model of hybridity may be

No caso português, a palavra híbrido não surge nos dicionários de Rafael Bluteau (1638-1734) nem de António de Morais Silva (1755-1824), publicados em 1712 e 1789, respectivamente. Nos artigos “hibridismo” e “híbrido” na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*³⁵, que como se sabe faz um historial de referências impressas aos termos que enuncia, ambos remetem para textos da área da biologia, gramática e literatura oitocentistas e novecentistas o que, não constituindo surpresa temática, confirma (e até à realização de um estudo mais aprofundado que não cabe no âmbito desta tese) a tardia generalização do uso destas palavras na historiografia de arte em Portugal. Porém, registe-se que Luís Keil (1881-1947; um autor muitíssimo interessante, mas pouco lido) utiliza a palavra “híbrido” (depois de José de Figueiredo, num catálogo em francês) na primeira metade da centúria de 900, quando reflectia sobre a execução de obras artísticas de cunho cristão por autores indianos, convertidos ou não (análise que será retomada na parte II desta tese).

A cronologia a que me tenho estado a referir é mais avançada que o período moderno a que se reporta este texto e os argumentos apresentados situam-se na área do hibridismo cultural, pelo que neste ponto e não obstante as suas múltiplas dimensões, poder-se-ia questionar a justeza na aplicação de um raciocínio e conceitos pensados para a compreensão dos fenómenos identitários contemporâneos³⁶. Mas as propostas metodológicas e interpretativas em torno da formulação de híbrido não deixam de se adequar aos processos que circunstanciam as prolongadas e diferenciadas relações de colonização verificadas entre Portugal e a Ásia. Assim, dar-se-á visibilidade, nas formas dos objectos e nas narrativas inerentes à sua contextualização histórica, a semelhantes espaços *inbetween* no sentido de perceber as maneiras pelas quais as peças artísticas espelham as tensões dos interesses em conflito ou concordância, as situações de homogeneidade e heterogeneidade, e reflectem (ou não) dinâmicas de integração, rejeição ou reidentidade.

employed, however, hybridity as a cultural description will always carry with it an implicit politics of heterosexuality (...)", *ibidem*, p. 25. E não se julgue, contudo, que o que ficou escrito serve de panaceia para todos os males, afinal, não existe um "single, or correct, concept of hybridity. It changes as it repeats, but it also repeats as it changes", *ibidem*, p. 27.

³⁵ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s.d., vol. 13, pp. 170-1.

³⁶ "The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation.", Bhabha, Homi K. – *The Location of Culture*, p. 3

Não surpreende, também, que de alguma forma as já longínquas (mas ainda estimulantes) epistemologia e metodologias elaboradas no final dos anos 60 do século XX por Michel Foucault (1926-1984) cruzem a organização e realização desta tese. Foi na “arqueologia dos saberes” foucaultiana (isto é, na busca da origem) que procurei muito da argumentação que construiu algumas das minhas propostas. Preocupei-me, portanto, que na depuração do discurso historiográfico (que tem nesta tese um peso significativo na análise de cada um dos tópicos em discussão: colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa; arte sacra; indo-português; artes decorativas) surgissem as bases para a fundamentação da tese, e diligencieei para a enunciação o mais correcta possível quer dos problemas quer dos conceitos em análise (espelhado no índice), salientando em paralelo e interligando a importância do recurso aos arquivos (na acepção foucaultiana mas também enquanto lugares onde se guarda informação)³⁷.

Apresentadas e discutidas que estão as grandes linhas metodológicas e os conceitos-chave que atravessam a elaboração da tese será útil percorrer cada uma das suas partes, revelando o percurso mapeado no índice e que corresponde de facto à construção da rede (porque de rede se trata, como já se aflorou no que atrás ficou escrito, e se perceberá nos múltiplos circuitos e relações estabelecidos entre as diferentes partes da tese) que interliga e harmoniza as três grandes questões em debate: como se constrói uma colecção, o que é o indo-português e expor/musealizar o quê e para quê.

Assim, ainda antes do itinerário em si, uma chamada de atenção para o estado da arte que sumaria e fornece uma visão actualizada da investigação e reflexão sobre o estudo da caracterização indo-portuguesa nas chamadas artes figurativas e decorativas. Esta circunstância *sui generis*, uma vez que um estado da arte é mais regularmente uma síntese da bibliografia sobre o assunto, advém do facto de toda a parte II desta tese se demorar na reconstrução da história do uso do termo, que é o mais recuado e abrangente da temática em questão (de onde lhe advém, aliado ao facto de representar uma parte largamente maioritária das peças inventariadas, igualmente a dimensão que ocupa nesta tese), isto é, a arte colonial.

³⁷ “... j’entends designer par là [positivité d’un discours] un *a priori* qui serait non pas condition de validité pour des jugements, mais condition de réalité pour des énoncés.”, Foucault, Michel – *L’archéologie du savoir*, p. 167.

O que se pretende aqui é oferecer uma perspectiva (entre outras possíveis) teórica, história e crítica tanto no que respeita à vitalidade de repensar a organização de colecções nos museus de arte em Portugal quanto (e neste caso em concreto) às potencialidades de, à constituição das mesmas (numa base reflexiva, e não necessariamente, incorporativa), nortear categorias como a da arte colonial, utilizando para tal os instrumentos fornecidos pela museologia, neste caso concreto, o inventário e os discursos expositivos. O que se propõe, portanto, nesta tese é também um exercício metodológico e reflexivo.

Ordenei, por isso, o trabalho em três partes distintas que comunicam entre si. Na primeira, pretende-se clarificar a potencialmente ambígua enunciação de uma colecção de arte colonial no contexto do universo artístico detido pela diocese lisboeta. Este aspecto será desenvolvido no decurso dos três primeiros capítulos da parte I, mas decorre da natureza do objecto em estudo, uma vez que o que o Patriarcado de Lisboa possui é um legado patrimonial móvel ancestral e valioso que se encontra, grosso modo, *in situ* e a uso, e que é o remanente de diversos processos de constituição que são quase sempre resultado de situações de conflito (não necessariamente bélico), e dependente das percepções e intenções de cada época sobre o mesmo. Em vista disto, o núcleo museológico do Mosteiro de São Vicente de Fora é diminuto e resulta essencialmente da realização das exposições São Vicente de Fora. 200 Anos de História e Património e A Igreja Lisbonense e os Patriarcas³⁸.

Partindo de uma visão de conjunto, começar-se-á por caracterizar esse património, circunstanciado pela natureza histórica e cristã da sua origem e balizado pelos limites geográficos que ainda hoje ocupa, tendo em vista a introdução da ferramenta fundamental para a realização desta tese e que concretiza numa outra dimensão a existência de colecções: o Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa³⁹.

³⁸ “... o Patriarcado de Lisboa, em 2004, abriu um novo espaço museológico no Mosteiro de São Vicente de Fora. Inaugurado a 24 de Março (...), o Museu dos Patriarcas acolheu duas exposições: *São Vicente de Fora. 200 anos e História e Património*, com achados arqueológicos provenientes das obras de restauro do imóvel, e a *Igreja Lisbonense e os Patriarcas*, composta por pelos espécimes do acervo dos Patriarcas de Lisboa, desde a fundação do Patriarcado.”, Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia*. Coimbra. Tese de doutoramento em Museologia e Património Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011, p. 381.

³⁹ Que, conforme proposta do actual terceiro ciclo de estudos (art.º 19, ponto 7.º), foi alvo de prévia investigação, estudo e análise, tendo resultado na publicação de dois artigos: Pinto, Carla Alferes – “À volta de três personagens e um inventário: a história do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa”. *Lusitânia Sacra*. 2.ª série. Tomo XXIV, Julho-Dezembro 2011, pp. 213-34, e – “O Inventário Artístico do

Recentrado o tópico em estudo, apresenta-se a fundamentação teórica para a criação da colecção de arte colonial (cap. 2), alicerçada em textos da área da museologia e dos *Museum Studies*, e recorrendo-se, igualmente, à historiografia da apresentação expositiva e/ou narrativa das peças que a constituem (cap. 3, com um levantamento o mais exaustivo possível dos catálogos onde constem peças que pertençam ao Patriarcado de Lisboa). Por conseguinte, este legado artístico da diocese de Lisboa é entendido dentro dos mesmos parâmetros da interpretação convencional de todos os museus de arte, ou seja, locais de preservação dos objectos preciosos (*treasured objects*) para as gerações futuras⁴⁰, pelo que não lhe está inerente uma realidade essencialmente museológica mas tão-somente, de colecção, para a qual se procurará propor possibilidades narrativas (parte III).

Termina-se o segundo capítulo com a definição e justificação da micro-escala da colecção em análise, expressa na amostra de estudo.

A primeira parte fecha-se com um capítulo dedicado à questão da arte sacra, um tópico de análise que não tinha sido contemplado na estrutura inicial da tese mas que se foi formulando como problema ao longo da investigação, suscitado por um certo tradicionalismo com que o património artístico com origem na Igreja Católica tende a ser abordado. De igual modo, colocou-se como significativo esclarecer a natureza de “o objecto”, de algumas das várias adjectivações que se lhe podem colar e de (alguns) complexos entendimentos que lhe estão associados.

As questões atrás levantadas procuram respostas que implicam a utilização de metodologias alternativas àquelas que se limitam a reunir e elencar (com atribuições muitas vezes duvidosas) um conjunto de peças. Essa posição encontra-se mais próxima da do leiloeiro e antiquário (ainda que também neste campo, como em todos os outros, não se possa tomar a parte pelo todo e se verifique uma cada vez maior preocupação por parte de alguns antiquários em fazerem um trabalho de pesquisa e classificação dos artefactos, que tem fornecido contributos notáveis para os historiadores de arte). A verdade é que, a despeito de tudo o resto, os leiloeiros e antiquários respondem à procura do mercado de arte e este tem condicionado em muito o entendimento sobre

Patriarcado de Lisboa: história e análise de uma ferramenta museológica precursora”. *MVSEV*. IV.^a s. N.º 19, 2011-2012, pp. 141-74.

⁴⁰ McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, p. 2.

aquele que acaba por ser o tema dominante na interpelação da arte colonial, isto é, o indo-português.

As razões para esse domínio prendem-se com alguns dos aspectos que serão abordados ao longo da tese. Desde logo, a natureza “flutuante do Império cuja costa principal era o oceano e os seus domínios” com a sua descontinuidade territorial e a efemeridade na posse efectiva de algumas das parcelas do Império português da Ásia⁴¹, que condicionaram a quantidade de objectos de determinadas origens que chegaram aos nossos dias, pelo que, a proliferação de peças produzidas no universo comumente interpretado como indo-português, é determinante. Por outro lado, como já se escreveu e se verá em toda a parte II desta tese, indo-português é a caracterização mais recuada e mais desenvolvida, razão pela qual se tornou crucial fazer uma reflexão sobre a historiografia deste conceito.

A parte II desta tese, intitulada “A questão do indo-português”, procura fornecer dados para compreender a hermenêutica do conceito, largamente dominante na historiografia e museologia, e transversalmente compreender os dispositivos teóricos de conceptualização da (mais abrangente) arte colonial portuguesa.

A importância da reconstrução expositiva e historiográfica da parte II ficaria desde logo esclarecida pelo facto de decorrer da realização da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa – a primeira grande mostra comemorativa desde o ciclo do Estado Novo, que alterou o paradigma da produção de exposições em Portugal, e que foi igualmente a primeira grande manifestação da colaboração entre a museologia (consolidada num conjunto reduzido de conservadores/as dos museus nacionais) e a academia (onde surgiram os primeiros frutos de um trabalho que estava a ser desenvolvido há poucas décadas e se assistia ao arranque da construção de “uma escola”) – os primeiros discursos sobre a arte colonial portuguesa que, ainda hoje, são alvo de continuado trabalho (e, também, de reelaboração, é certo; afinal, de lá para cá o conhecimento cresceu imenso mas, em muitos sentidos, derivado do que essa exposição proporcionou). Sendo que, de igual maneira, hoje em dia é impossível dissociar o

⁴¹ Flores, Jorge – “«Eles são os que nos descobriram a nós». Os Portugueses e o mundo mercantil do Oceano Índico Ocidental, c. 1500-1700”. In *Encompassing the Globe. Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Jay A. Levenson *et al.* (coord. cient.). Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, pp. 233-44 [233]. Sobre a história do Império português na Ásia existe muitíssima bibliografia. Por uma questão de actualidade e por fornecer uma visão estrangeira à percepção da historiografia nacional, sugiro Bethencourt, Francisco e Curto, Diogo Ramada (dir.) – *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Lisboa: Edições 70, Lda., 2010 e Subrahmanyam, Sanjay – *O Império Asiático Português, 1500-1700. Uma história política e económica*. Lisboa: Difel, 1995.

trabalho académico do museográfico, no estudo e mediação de informação sobre a arte colonial em Portugal.

Nos capítulos 1 e 2 da parte II problematizar-se-á a questão do conceito de indo-português através da leitura e avaliação do significado que os intervenientes na sua formulação lhe foram dando. Recorrer-se-á aqui à cronologia das exposições e da literatura, como vértices da construção do conceito, acentuando a relevância que um e outro discurso, académico e museológico, tiveram na consolidação do termo.

Na segunda parte abordar-se-á recorrentemente o conceito de identidade. Não sendo este um dos temas centrais desta tese (e por isso não explorei exaustivamente a extensíssima e complexa bibliografia que existe sobre ela) julgo, porém, necessário esclarecer que a utilização do conceito surge associado à ideia de nacionalidade e que foi usado sempre no seu contexto histórico conforme era entendido (e expresso) pelos intervenientes na discussão em que surgia (normalmente, associado à defesa/recusa/entendimento do indo-português). Quero ainda deixar claro que o emprego do conceito não implica juízo de valor algum e que partilho da máxima de que povo nenhum é inteiramente identificável, e que os seus signos de referências estão constantemente em mudança, como aliás, resultará saliente da interpretação da documentação visual e escrita que utilizei.

Metodologicamente, procedeu-se utilizando um dos dispositivos tradicionais da disciplina histórica, isto é, uma heurística constante das fontes impressas e manuscritas no sentido de ir respondendo a pequenas questões que ajudavam a perceber o todo, ajustadas por uma contextualização dos acontecimentos históricos e das perspectivas intelectuais que me permitissem ter um quadro de época sobre os episódios relatados, as suas razões e as consequências que tiveram para o entendimento e aplicação do conceito de indo-português na arte em Portugal, entre finais do século XIX e o início daquele em que vivemos.

Por fim, a III parte, na qual tentei equacionar algumas questões em torno da exibição e comunicação das peças, a partir do estudo das mesmas. Ainda que toda a maneira como estruturei a tese procure dar resposta à enunciação do problema formulado no início deste texto, a terceira parte é aquela que concentra os dispositivos metodológicos (inclusive no sentido experimental) e reflexivos para o fazer.

Deste modo, demonstrarei a aplicação da ferramenta Matriz3.0 à amostra de estudo da colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa, primeiro como instrumento (através do preenchimento de sete fichas de inventário) e depois como discurso.

A percepção de que o inventário museológico, independentemente do sistema de documentação que lhe esteja subjacente, é especialmente direccionado para arte europeia (conceptualmente expressa no campo das Categorias), e que os campos que o compõem reflectem precisamente isso, será imediata. Assim, centrei a minha análise em tópicos que correspondem aos campos que levantariam mais problemas – o número de inventário; autoria; produção; datação; informação técnica – acrescentando uma área que determina muitas das especificidades destes objectos artísticos (mas também das peças usadas em contextos religiosos) – a função – e conferindo ênfase à materialidade dos espécimes, o que faz a ligação às metodologias e propostas interpretativas antropológicas.

Reunir informação sobre a colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa deve, cumulativamente, levar à gestão da mesma, quer através da problematização de algumas das questões que levam à sua *invenção* quer através do uso dessa informação como mediação entre os objectos e os diferentes públicos, afinal a grande transformação ocorrida dentro dos museus quanto à sua função educativa e social⁴².

Por isso, parece-me que o inventário deve ser pensado, estruturado e trabalhado como um instrumento de estudo, com um constante actualizar e enriquecer dos seus dois vértices documentais fundamentais: a imagem e a palavra escrita (ou seja, o campo Documentação Associada), seja enquanto informação recolhida seja como reflexão já amadurecida (ou em progresso) sobre a(s) peça(s). O inventário, se devidamente trabalhado, actualizado, utilizado, é a primeira testemunha da vida dos objectos. E este facto, que não é de todo de desprezar, faz também a ligação com o terceiro e último capítulo, no qual se procurará evidenciar as potencialidades do inventário enquanto discurso e, paralelamente, se propõem as narrativas sobre as peças através da delineação dos tópicos para a elaboração de um programa expositivo.

⁴² Sobre este assunto ver Vergo, Peter (ed.) – *The New Museology*; Pearce, Susan (ed.) – *Interpreting Objects and Collections*; Macdonald, Sharon (ed.) – *A Companion to Museum Studies*, e Luna, Maria Isabel Soares de – *Incorporação e Desincorporação em Museus. História, realidade e perspectivas futuras*. Dissertação de mestrado do Museologia: Conteúdos Expositivos apresentada na Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2011, pp. 10-4.

Dividido em dois sub-capítulos, num primeiro, far-se-á a reconexão à exposição de indo-português/arte colonial, agora nas representações que se exprimem coevamente, mostrando os resultados de um pequeno exercício de compreensão sobre a maneira como alguns museus nacionais e estrangeiros o/a expõem, de maneira a enquadrar tematicamente o tema da “Arte colonial nas colecções do Patriarcado de Lisboa”.

A minha proposta de trabalho será virtual (ponto III.3.2) que, porém, se limita a ir um passo mais à frente daquela que já é uma realidade (e cada vez mais insistente) nos museus nacionais – a disponibilização de informação digital *online* –, que se encontram, assim, num momento de transição entre o modelo antigo e a plena assunção das potencialidades do museu virtual.

Para a construção das narrativas dos objectos, terei em conta os campos tradicionais da História da Arte e da Antropologia – a atenção às peças e às circunstâncias da sua encomenda, produção e consumo – e a inter-disciplinariedade sugestionada pelas metodologias dos estudos de cultura visual, nomeadamente no que diz respeito à sua tentativa de “talk about the visual components that are imbedded in *everyday life*” que foi afinal o pano de fundo das biografias das peças que aqui se abordarão⁴³. Esta proposta tem o duplo (e aparentemente contraditório) objectivo de *dessacralizar* o objecto museológico e conferir espessura quotidiana (*sujidade*) a peças normalmente entendidas como essencialmente (no sentido etimológico da palavra, de essência) sagradas⁴⁴. Ou seja, interessa-me explorar os mecanismos de produção e as

⁴³ Que me interessa particularmente, e atendendo ao meu tema de estudo, na sua vertente de análise dos campos “rejeitados pelas disciplinas oficiais”, isto é, aqueles que não são associadas às chamadas belas-artes e à “alta Cultura” muito arreigadas a uma versão tradicionalista da História da Arte ocidental. Parece-me, porém, que há muito que os historiadores de arte ultrapassaram estas visões e que ao longo do século XX (muito antes do aparecimento dos primeiros estudos da área da cultura visual relacionados com a história da arte [Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey – *Visual Culture*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994]) foram propostas novas metodologias e formas de abordagem (Abraham Moritz Warburg [1866-1929; que trabalhou exactamente a maneira como as imagens migravam no tempo]; Henri Focillon [1881-1943], Erwin Panofsky [1892-1968], George Kubler [1912-1996; que, apesar de muito esquecido, sub-intituiu de “*Remarks on the History of Things*” o seu livro *The Shape of Time*], André Chastel [1912-1990], etc.), pelo que a proposta mais extremista de substituição do termo história da arte por cultura visual – já que os académicos na área destes estudos tendem a reclamar a necessidade de se fazer uma “history of images, rather than to a history of art” – merece alguma discussão que, apesar de tudo, escapa ao âmbito desta tese. Mieke Bal – *Double Exposures: the Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge, 1996, p. 11, cit. in Plate, S. Brent (ed.) – *Religion, Art, and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader*. New York: Palgrave, 2002, p. 8.

⁴⁴ Gostaria de deixar desde já claro que não pretendo de forma alguma ser desrespeitosa com a escolha desta palavra. Conforme se verá no cap. 4 da parte I, a necessidade de discutir o significado de arte sacra em termos de percepção museológica impôs-se durante a investigação e levantamento de material para a escrita desta tese. A passo com a problematização da questão do sagrado, e particularmente no âmbito desta tese em que surgem objectos artísticos com motivos e usos cristãos feitos em contextos sócio-religioso completamente diversos, está a argumentação sobre o que é aceitável ou não (o que é *puro* ou

diferentes maneiras de recepção desses objectos, das suas relações com as pessoas e dos significados colectivos que lhes são conferidos, e que variam durante o tempo e conforme os olhos que os veem.

Enfim, uma explicação quanto aos três tipos de biografias pessoais apresentadas ao longo do texto da tese. Ainda que o interesse das mesmas seja essencialmente profissional, não deixo de considerar que os percursos e acidentes de vida das pessoas biografadas são importantes para compreender os seus desempenhos, pelo que tive esses aspectos em atenção. É neste sentido que, no caso de três dos nomes citados – Luís Keil, Bernardo Ferrão e Madalena de Cagigal e Silva –, e igualmente pela importância que tiveram para a historiografia do indo-português, desenvolvi de forma o mais extensa possível as suas biografias (e também devido ao quase desconhecimento que hoje em dia existe sobre a formação e actividade destas personalidades). Nas outras duas situações, recorri e remeto para outras teses e/ou trabalhos e, nos casos em que tal não é possível, apresento e organizo dados sucintos recolhidos em enciclopédias ou estudos dispersos. Em todos os casos, a construção das biografias recorre a bibliografia devidamente referenciada. As três biografias escritas directamente com base em documentação foram remetidas para anexo (Documentação, II), atendendo à extensão das mesmas.

Finalmente, as explicações necessárias à boa compreensão dos recursos disponibilizados e suportes utilizados nesta tese.

Na Bibliografia constam apenas as obras de referência para o estudo em causa e aquelas que foram efectivamente citadas na tese. Ao longo do texto serão feitas menções a obras que ajudam a completar a informação sobre o raciocínio ou os dados fornecidos e que não constam na bibliografia final por opção, já que quis manter uma gestão adequada de espaço e informação; estas obras serão indicadas de forma diferenciada, usando a fórmula: nome seguido de apelido (s). Os artigos publicados em dicionários e enciclopédias devem ser procurados na bibliografia pelo título ou pelo

impuro) em termos de execução de imagens que reproduzem motivos religiosos – “...as well as Mary Douglas’ anthropological work on the subject, whereby the division of pure and impure stands at the hearth of religion and its rituals. As Douglas makes clear in her important study *Purity and Danger*, «Dirt» is a relative term, and different cultures have different divisions separating what is pure from what is dirty or impure. What is dirty, in the end, is what is «out of place» or doesn’t belong, according to the customs of a particular group of people.”, Plate, S. Brent (ed.) – *Religion, Art, and Visual Culture*, p. 2 –, pelo que o uso da palavra *sujidade* se refere à multiplicidade de sentidos que um objecto pode adquirir.

nome do responsável pela obra colectiva (razão pela qual neste caso, também os autores dos artigos e/ou textos vêm referidos por nome, apelido).

As datas indicadas dentro de parêntesis rectos correspondem às datas originais de publicação dos textos.

Quanto às imagens, seguiu-se na sua apresentação a numeração árabe sequencial, introduzida na leitura de texto através de parêntesis rectos e da legenda Fig. As imagens, com as páginas a apresentarem numeração romana, e porque numa narrativa em História da Arte fazem parte constitutiva do que a palavra exprime de maneira diversa, foram inseridas no corpo do texto, aquando da primeira menção à mesma, excepto na situação das fichas de inventário, em que surgem imediatamente antes da entrada a que correspondem.

Uma última nota para o facto de esta tese ter ultrapassado as 350 páginas regulamentares. Apesar de ter obtido autorização para tal, julgo dever esclarecer que na realidade as páginas a mais resultam do facto de ter incluído no texto as sete fichas de inventário que correspondem à aplicação do programa Matriz3.0 na amostra de estudo. Estas fichas são apresentadas em forma de grelha deixando, portanto, inúmeros campos por preencher, o que na prática quer dizer que, ocupando espaço na folha, não tem, todavia, correspondência de texto escrito.

Por fim, e como já se reparou, esta tese usa a actualmente designada “ortografia antiga” (Acordo Ortográfico de 1945, aprovado pelo Decreto n.º 35.228, de 8 de Dezembro) e que preside à maneira como aprendi e sempre escrevi, pelo que a mantive, face à ausência de uma obrigatoriedade por parte do Regulamento de doutoramento no uso da “nova grafia”.

Estado da Arte

O já distante ano lectivo de 1993/1994 assistiu, pela primeira vez, ao ministrar na academia portuguesa de uma disciplina no âmbito da arte colonial. Pensada, estruturada e leccionada por Rafael Moreira no departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, “História da Arquitectura Militar” incluía pela primeira vez o espaço ultramarino como vertente essencial na formulação da disciplina, com ela abrindo um novo e vasto campo de interesse e estudo.

Porém, entre esse momento (e aquele em que vivemos) havia mais de cem anos de intervalo do instante inaugural, quando a menos abrangente designação de indo-português surgiu no panorama artístico europeu (1881). Com efeito, historicamente e historiograficamente, indo-português e arte colonial (isto é, e como se leu na Introdução, a produção extra-europeia de objectos artísticos resultantes da experiência ultramarina portuguesa), confundem-se, conforme se verá na parte II desta tese.

O ano de 2013 voltou a assistir à publicação de títulos cuja memória remonta ao (mais distante) indo-português. Embora se trate de trabalhos com temáticas e índoles diversas – dois livros, um sobre mobiliário e outro sobre escultura em marfim, e um catálogo de uma exposição, de novo, sobre marfins –, exprimem uma continuidade discursiva (aspecto que será desenvolvido no cap. 2 da parte II), paralela aos enfoques – de estilo, de etnicidade, de essencialidade, de consumo – que cada um deles outorga às facetas específicas dos livros.

Assim, se para Pedro Dias a “arte indo-portuguesa é o resultado da miscigenação das formas e das funções ocidentais de determinadas obras artísticas e artificiais com as técnicas e com a estética tradicionais da Índia, processo que decorreu, durante os séculos que se seguiram ao encontro definitivo das duas Culturas, concretizado com a viagem de Vasco da Gama, de Lisboa a Calicute, em 1497 e 1498”, e “na génese da arte indo-portuguesa, na sua essência e na sua alma, encontramos (...) dois fenómenos: a transferência estética e a influência recíproca”⁴⁵, no texto do catálogo que inicia a

⁴⁵ Dias, Pedro – *Mobiliário indo-português*. Coimbra: Imaginalis, 2013, pp. 9 e 11. “Foram mundos de formas estranhas que os malabares descobriram; foram construções e deuses que espantaram os portugueses; foram desfazer de mitos e equívocos; foi um satisfazer frenético de curiosidades, cá e lá. Em nenhum outro espaço, e em nenhum outro tempo, as artes se miscigenaram de modo tão intenso, ao

análise do tema da exposição *Vita Christi*. Marfins Luso-Orientais, a “produção de imagens em marfim na sua relação transversal com modelos iconográficos específicos, (...) confirmam a existência de uma estratégia de comunicação claramente definida, que se terá afinado, diluído ou rejeitado, consoante o maior ou menos entendimento do Outro”⁴⁶. Neste texto, os marfins “luso-orientais” são considerados uma manifestação de “afirmação lusa”, contextualizando-os numa “riquíssima, nova e exótica produção cultural, que reflete com maior ou menor acuidade, mas com total clareza, o parcelamento e a geografia dos vários contributos artísticos”, assim “se por um lado se confirma uma clara e bem definida estratégia de propaganda iconográfica por parte da Igreja missionária, por outro, a sua materialização plástica informa com maior ou menor acuidade sobre o processo como esses elementos são assimilados e interpretados, «paganizando», por sua vez, a arte sacra cristã”⁴⁷.

Recorrendo a exemplares indianos e cingaleses, os textos do catálogo chamam a atenção para o uso destas imagens como agentes de missionação, o que é igualmente traçado pelo terceiro e último livro a que me vou referir (com um capítulo intitulado “Uma indústria missionária. Os marfins em Goa”, pp. 145-229). Dividido por quatro ensaios aos quais correspondem três geografias diferentes – África, Índia (Ceilão e Goa “o centro mais conhecido”) e Ásia Oriental –, *Marfins no Império Português* tem a vantagem de sistematizar uma série de dados, de ser bilingue (português e inglês) e de publicar uma impressionante quantidade de imagens que fogem ao padrão mais usual. Com evidente preocupação em discernir as especificidades de cada zona geográfica de produção, o livro coloca a tónica no Império onde “com as encomendas às oficinas locais [em África] esboçavam-se os rudimentos de uma prática que atingiria em breve todo o Império: circulação de mercadorias exóticas e de luxo associadas à produção local de obras manufacturadas, desenvolvendo as oficinas locais. Daqui se esboçou o modelo que havia de vingar no Oriente apostado no desenvolvimento de oficinas especializadas nas tradições locais, realizando obras totalmente de acordo com as

ponto de criar correntes autónomas, fruto do choque destas Culturas em confronto.” (p. 11); “Resumindo num só parágrafo o que escrevemos, diremos que a abertura do caminho marítimo para a Índia não alterou apenas a correlação de forças políticas e militares no Hindustão e mais além, não teve só como consequência a reestruturação dos mercados internacionais das especiarias e dos artigos de luxo, mas alterou as artes, as estéticas e as técnicas, de forma vinculada e irreversível” (p.12).

⁴⁶ Maria da Conceição Borges de Sousa, “A mensagem na imagem”, in Sousa, Maria da Conceição Borges de (coord. cient.) – *Vita Christi. Marfins Luso-Orientais*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2013, pp. 27-42 [27].

⁴⁷ *Idem*, pp. 27 e 30, respectivamente.

necessidades das clientelas”, sendo esta a produção “virada essencialmente para a exportação”⁴⁸.

Mas voltemos às origens e a 1881 que foi, como se escreveu, o ano em que o termo indo-português entrou na classificação de objectos artísticos pela mão de um inglês que, entre outros interesses e funções, se dedicou a reunir pela Península Ibérica espécimes de interesse para a colecção de artes decorativas do South Kensington Museum em Londres⁴⁹. Como se verá na parte II desta tese a concepção etnicista do termo moldou-o desde a origem, embora tenha ao longo do tempo registado uma maior fortuna e uso ou um quase esquecimento.

Introduzido por Sousa Viterbo no vocabulário artístico português (1882)⁵⁰, denominava algumas peças produzidas no Estado da Índia, numa ambivalência entre a etnicidade propositada do nome e a amplitude geográfica da Ásia. A ausência de conceptualização desde o início, as ligações equívocas entre os objectos e os acontecimentos factuais, e a dificuldade entre os historiadores de arte e *intelligenza* portuguesa em pôr-se de acordo sobre o programa patrimonial e museológico que se queria pôr em prática, levaram a que a designação não tivesse um grande sucesso.

Depois da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola no Palácio Alvor, foram os/as conservadores/as do Museu Nacional de Arte Antiga a dedicar maior atenção ao indo-português, num trabalho continuado mas recorrente – que passou por momentos como o da criação dos museus nacionais, da visão nacionalista do Estado Novo, da alteração semântica pós-25 de Abril de 1974 – que culminou na importância que tiveram na definição das equipas de trabalho que criaram os conteúdos para a realização da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa⁵¹. Dedicada ao tema genérico de “Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento” (1983), deve-se a este conjunto de exposições a “redescoberta” da

⁴⁸ Nuno Vassallo e Silva, “Introdução”, in Silva, Nuno Vassallo e (coord. geral) – *Marfins no Império Português*. Lisboa: Scribe, 2013, pp. 5-8 [7 e 5, respectivamente].

⁴⁹ Robinson, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art South Kensington Museum*. London: Chapman & Hall, 1881.

⁵⁰ *Catalogo Illustrado da Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Luiz I e a presidencia de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Fernando II – Texto*. 1882. Lisboa. Imprensa Nacional.

⁵¹ Pinto, Maria Helena Mendes – “A Arte na Rota do Oriente”. In *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Cumpriu-se o mar”. A arte e a missionação na rota do Oriente – Mosteiro dos Jerónimos II*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1983, pp. 65-78.

categorização de indo-português, a identificação e arrolamento classificativo de um grande número de peças desconhecidas ou esquecidas até então, e os estudos criteriosos, que foram também motivo de reformulação e revisão nos anos posteriores, mas que serviram de pano de fundo a um leque de exposições seguintes, como o ciclo da Europália'91 e as exposições da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (1986-2002) (que são as mais significativas).

A série de exposições que haviam internacionalizado o tema, o crescente interesse pela valorização do património de origem portuguesa espalhado pelo mundo (nomeadamente fortificações e, depois, arquitectura e urbanismo⁵²), a formação de um conjunto de investigadores nas questões das artes coloniais, e o conhecimento crescente da arte de outras geografias, aliado à complexidade e especificidade do tratamento dos objectos produzidos em contextos coloniais, levaram à diversificação⁵³, à especialização⁵⁴, ao aparecimento de novas problemáticas relacionadas com o continente americano e com a Ásia espanhola e ao surgir de tipologias até então pouco tratadas⁵⁵.

O indo-português e o conjunto de produção artística resultante da experiência ultramarina portuguesa, que tinham sido quase exclusivamente motivo de interesse

⁵² Nesta e nas notas bibliográficas que se seguem, são apresentadas referências das primeiras obras que abordaram as questões levantadas, uma vez que não se trata aqui de fazer uma listagem exaustiva das mesmas. Entretanto, muitos mais títulos saíram sobre os assuntos. Rafael Moreira (dir.) – *Portugal no Mundo. História das Fortificações Portuguesas no Mundo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989; Helder Carita e Renata Araújo (coord.) – *Universo Urbanístico Português. 1415 – 1822*. Apresentação de Walter Rossa. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

⁵³ Fernando António Baptista Pereira (coord.) – *Os Fundamentos da Amizade. Cinco Séculos de Relações Culturais e Artísticas Luso-Chinesas*. Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, 1999; Pinto, Maria Helena Mendes (coord.) – *Museu de Arte Sacra Indo-Portuguesa de Rachol*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003; *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*. Lisboa, desde 2006.

⁵⁴ Ezio Bassani e William B. Fagg – *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*. New York, 1988; Desroches, Jean-Paul; Cabral, João Gonçalo do Amaral e Matos, Maria Antónia Pinto de – *A Casa das Porcelanas. Cerâmica chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa*. Lisboa: Instituto Português de Museu/Philip Wilson Publishers, 1996; Teresa Pacheco Pereira e Jessica Hallett – *O Tapete Oriental em Portugal. Tapete e Pintura. Séculos XV-XVIII*. Lisboa: Instituto dos Museus e Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, 2007; Silva, Nuno Vassallo e – *A ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*. Lisboa: Santander Totta, 2008.

⁵⁵ Dias, Pedro – *História da arte portuguesa no mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1998; Edward Sullivan J. (ed.) – *Brazil: Body and Soul*. New York: Guggenheim Museum, 2001; Joseph J. Richel e Suzanne Stratton-Pruitt – *The Arts in Latin America 1492-1820*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006; Campos, Alexandra Curvelo da Silva – *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A arte namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550 – c. 1700)*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007 [texto policopiado]; Amorim, Maria Adelina e Serrão, Vitor – “Arte e História do Mosteiro de Santa Mónica de Goa, à luz da «Apologia» de Fr. Diogo de Santa Ana (1633)”. In *Problematizar a História. Estudos de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pp. 677-713.

nacional, internacionalizaram-se. Surgiria pela primeira vez um discurso de fora para dentro que, apesar de se propor como um novo processo (uma vez que resultou numa exposição conceptualmente pensada e elaborado por historiadores e investigadores estrangeiros, e para o qual alguns portugueses foram convidados como autores de textos e das entradas de peças) não era uma novidade. *Encompassing the World. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* foi uma mostra realizada em Washington em 2007 e que nos merece aqui alguma atenção.

Idealizada por Jay A. Levenson (director do programa internacional do Museum of Modern Art em Nova Iorque), inicialmente pensada para o público americano e grandemente estruturada a partir do conhecimento de catálogos e de outras exposições, o esforço reunidor de peças e o título não enganavam a vocação globalizante da mostra que colocou a arte colonial portuguesa no circuito dos *blockbusters*, das exposições-espectáculo, capazes de congregarem em torno dos espaços da mostra um número significativo de visitantes e estudiosos, através de uma cobertura eficiente da comunicação social e de uma publicidade eficaz⁵⁶.

E mesmo que na realidade houvesse o precedente de uma exposição realizada no Museu Victoria & Albert em Londres em 1970, comissariado por John Irwin (e, neste caso, exclusivamente dedicada à produção “euro-indiana” onde se englobava o indo-português), o aparato institucional – seja no que respeita aos patrocínios seja no que se expressa no número e composição das comissões seja, finalmente, nos prefácios políticos – não facilita a comparação.

A exposição de Washington (e os três importantes volumes escritos que dela ficaram), que ainda precisa de distância e tempo para perceber que marca lançou ou que aspecto do processo caracterizou, foi “outra coisa”. Por razões várias, marcou (até ver) o fim das grandes exposições dedicadas à arte colonial portuguesa e foi muito condicionada pelas opções políticas e financeiras que levaram à inevitável “importação” de uma versão, mais barata e, logo, reduzida, da grande exposição americana⁵⁷.

⁵⁶ Veja-se a este propósito a forma como a disposição de espaços é anunciado no sítio do Museu Nacional de Arte Antiga: “It’s a big show; it fills the Scakler and flows into the National Museum of African Art next door.” (<http://mnaa.imc-ip.pt/pt-PT/Encompassing%20The%20Globe/ContentList.aspx>; consultado em 2010.06.12).

⁵⁷ Da qual se publicou, igualmente, um catálogo em português, Levenson, Jay A. *et al.* (coord. cient.) – *Encompassing the Globe. Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.

Desde finais da década de 1980 o caminho percorrido tem sido célere e entusiasmante. Diversificaram-se os campos de actuação como, por exemplo, nos estudos de caso relacionados com a conservação e restauro desenvolvidos em torno de peças asiáticas que levou a que se recorresse, a um tempo, a especialistas estrangeiros e, a outro, a profissionais com experiência na conservação de peças coloniais que fizeram formação em instituições asiáticas; deu-se um cada vez maior destaque ao papel dos coleccionadores privados – sendo que no caso das peças indo-portuguesas, e da arte colonial em geral, o peso destes no que diz respeito à preservação de colecções nacionais é, de facto, considerável –, que têm facilitado (através do acesso directo às colecções ou por empréstimos para exposições públicas) e estimulado o estudo de objectos que são seus; estabeleceram-se laços de relação e interesse erudito cada vez mais estreitos entre a academia e os antiquários de maior prestígio; criou-se uma formação académica de estudos relacionados com a arte resultante da experiência ultramarina portuguesa que tem vindo a patrocinar a investigação e a defesa de dissertações de mestrado e teses de doutoramento (nos mais diversos campos) e mantém-se a realização de exposições, muitas das quais procuram repensar modelos mais ou menos sedimentados.

Em suma, estamos a viver um novo paradigma de construção do que pode ser uma arte colonial portuguesa, em que a visível consolidação do trabalho de colaboração entre museu e academia é de tal forma inquestionável que se procuram já outros caminhos em que a ciência (no seu sentido mais restrito de método) procura o contributo da história de arte para a construção do conhecimento sobre o objecto e elabora raciocínios que procuram responder a algumas questões, também, da história da arte.

Ainda assim, há muito trabalho por fazer, já que, inclusive, são escassos os títulos de conjunto sobre arte colonial portuguesa que reflectam sobre o conceito e que abarquem o conjunto dos oceanos, as suas interligações, a circulação das formas, técnicas e artistas/artesãos, o consumo dos objectos e o movimento das populações.

Parte I – O património artístico móvel do Patriarcado de Lisboa

Capítulo 1 – Caracterização do património artístico móvel

A Igreja Católica em Portugal⁵⁸ é ainda hoje, e não obstante os sucessivos episódios de alienação e delapidação do seu património (entre os quais se devem incluir o próprio desleixo e as indefinições programáticas do organismo no esboçar de uma política de conservação e restauro do que é seu⁵⁹), a maior detentora de arte no país.

Este património artístico encontra-se à guarda das vinte dioceses actuais⁶⁰ sendo que cada uma delas tem uma política própria sobre a forma como age sobre esta herança. Assim, apesar dos esforços preconizados pelas cúpulas dirigentes da Igreja (muitas vezes com patrocínio directo do Vaticano) para a existência e prática de uma política comum para o património, as competências e o funcionamento autónomo de cada diocese têm tornado esta pretensão ineficaz, com evidente reflexo nas acções e na comunicação das mesmas para a sociedade, projectando uma imagem de desgarrada independência⁶¹.

Não cabendo no âmbito desta tese quer escrever a história do Patriarcado de Lisboa quer abordar a forma como a mesma tem vindo a inventariar, conservar e estudar o seu património artístico, considereei ser necessário fazer um esboço biográfico sobre a já longa vida da diocese de Lisboa com o intuito de enquadrar a amostra a ser trabalhada na parte III desta tese.

⁵⁸ Daqui em diante quando mencionar o substantivo Igreja, refiro-me à Igreja Católica Portuguesa.

⁵⁹ A este propósito veja-se a notícia da assinatura de mais um protocolo entre a Igreja e a Fundação Calouste Gulbenkian (daqui em diante FCG) que anuncia uma “nova dinâmica na área do inventário” do património da primeira, conforme notícia da EcclesiaTV datada de 15 de Abril de 2013, em <http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?id=95176> (consultado em 2013.04.20).

⁶⁰ Sobre este assunto veja-se <http://www.ecclesia.pt/dioceses.shtml> (consultado em 2012.10.17).

⁶¹ Desde as deliberações do Concílio Vaticano II (1962-1965), a Igreja tem publicado uma série de textos sobre o que é o seu entendimento e acção em relação aos bens culturais, isto é, o conjunto do seu património, da sua herança de carácter cultural, documental e artística. Sobre este assunto ver: Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja – *Os Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Inst. Miss. Filhas de São Paulo, 2000; Conferência Episcopal Portuguesa – *Princípios e orientações sobre os bens culturais da Igreja*. Lisboa: Secretariado Geral da Conferência Episcopal Portuguesa, 2005 e, Saldanha, Sandra Costa – “Editorial”. *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*. N.º 1, Julho-Dezembro 2010, p. 5.

I.1.1 – A história do Patriarcado de Lisboa⁶²

Nas raízes etimológicas da palavra grega atribuía-se a *dioíchesis* o significado de administração, governo, direcção. Originalmente, o termo diocese foi utilizado pelo direito romano para designar o território e a jurisdição da *civitas*, sede que manteve as características espaciais mas evoluiu para a ideia de unidade administrada por um bispo⁶³. A origem da diocese de Lisboa remonta, por isso, à civilização romana.

É interessante verificar que a escrita de uma história monográfica da diocese de Lisboa continua (ainda) por fazer, e disso já se queixava o cónego Isaías da Rosa Pereira (1919-1998) em 1968⁶⁴. O cónego, um dos mais reputados nomes do estudo da história da religião em Portugal, admitia que embora o “Arquivo da Cúria Patriarcal de Lisboa, [estivesse] empobrecido pela incorporação da maior parte das suas espécies na Torre do Tombo e na Biblioteca Nacional de Lisboa, guarda[va] ainda um notável núcleo de documentos, muitos deles recolhidos de cartórios paroquiais, onde a sua conservação era deficiente, e que são indispensáveis para o estudo e elaboração da história desta Diocese”⁶⁵.

Infelizmente, a situação mantém-se. Embora disponha de um arquivo documental nas instalações do Patriarcado no Mosteiro de São Vicente de Fora, a catalogação e disponibilização dos inúmeros espécimes debate-se com a falta de espaço e de equipa, continuando por isso muito atrasada. Resulta assim que a bibliografia sobre este tema seja escassa, ainda que a obra mais recuada date do século XVII, já que em 1643 saía da prensa a *Historia ecclesiastica da Igreja de Lisboa*⁶⁶. A obra póstuma de

⁶² Neste texto “diocese” e “patriarcado” de Lisboa surgem como sinónimos ainda que do ponto de vista formal só se possa falar da existência de um patriarcado de Lisboa a partir de 1716, como adiante veremos.

⁶³ Sobre a história da palavra e seu desenvolvimento no âmbito religioso ver José Paulo Leite de Abreu, “Diocese” in, Azevedo, Carlos Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. [Lisboa]: Círculo de Leitores/Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000-2001, vol. 2, pp. 69-72.

⁶⁴ “Sua Eminência [D. Manuel II, o cardeal Cerejeira] foi professor de História na Universidade de Coimbra e ao ocupar a cadeira patriarcal formulou, desde logo, o propósito de interessar alguém no estudo da história da Diocese. Infelizmente, passados quase quarenta anos, ninguém se ocupou deste trabalho, apesar das tentativas feitas pelo ilustre Mestre de Coimbra”, texto assinado por Isaías da Rosa Pereira em, *O Patriarcado de Lisboa. Exposição*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1968, p. 7.

⁶⁵ *Idem*. Para a história da cidade de Lisboa e das suas freguesias, a melhor e mais eficaz síntese continua a ser o trabalho de Silva, Augusto Vieira da – *Dispersos*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal de Lisboa, 1954, vol. 1: “A evolução paroquial de Lisboa”, pp. 173-215 e “Notícias históricas das freguesias de Lisboa”, pp. 219-99.

⁶⁶ D. Rodrigo da Cunha, *Historia ecclesiastica da Igreja de Lisboa. Vida, e acções de seus prelados, & varões eminentes em santidade, que nella florescerão*. Em Lisboa: por Manoel da Sylva, 1642. Embora 1642 seja a data que consta na folha de rosto, a dedicatória assinada por Manuel Escobar vai datada de 30 de Outubro de 1643, mencionando ainda a morte inesperada do prelado.

D. Rodrigo da Cunha (1577-1643) fazia um primeiro esboço da história da diocese que, embora recorrendo a documentos e à tradição transmitida secularmente nas dioceses a que presidiu, revela alguns excessos narrativos cometidos pelo prelado.

A tradição faz recuar a história aos mártires Veríssimo, Máxima e Júlia (venerados ao longo dos séculos pela cidade e mais tarde patronos da igreja de Santos-o-Velho) que, replicando exemplo de casos semelhantes passados noutras partes do império romano, teriam sido perseguidos por Diocleciano (244-311).

Ainda que a lenda refira a existência de bispos olissiponenses desde o século I, só com São Potâmio (c. 356) se encontram referências documentais⁶⁷. E, desde então, o bispado de Lisboa só esteve vacante durante o período de domínio árabe da cidade (716-1147) – mesmo que, como se sabe, o culto cristão tenha sido tolerado e existam menções a bispos moçárabes (dos quais, contudo, se desconhecem os nomes) – e entre 1643 (morte de D. Rodrigo da Cunha) e 1670 (nomeação de D. António de Mendonça), uma vez que Roma não nomeava bispos para o Portugal restaurado, dada a oposição da coroa espanhola.

O primeiro bispado da Lisboa cristã data, portanto, da conquista afonsina da cidade depois de 1147 e⁶⁸, não estranhamente – uma vez que a cidade foi tomada debaixo do espírito cruzadístico europeu que caracterizou o século XII –, foi encabeçado por um inglês, Gilberto de Hastings (1148-1166). Este prelado, consagrado por D. João Peculiar, bispo de Braga (um dos mais acérrimos defensores da autonomia eclesiástica do novel reino de Portugal em relação a Compostela e a Toledo), foi particularmente importante para o estabelecimento e desenvolvimento de Lisboa como

⁶⁷ Sobre este assunto e a contextualização lendária de D. Rodrigo da Cunha acerca da história da diocese de Lisboa veja-se *A Igreja Diocesana de Lisboa. Estudo monográfico*. Lisboa: Patriarcado de Lisboa, 1980 (texto do Pe. Manuel Clemente, “Origens”, pp. 7-14) e Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” in, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, pp. 93-4.

⁶⁸ “A *Carta a Osberno* dá-nos ainda algumas indicações sobre a reconstituição diocesana: a 25 de Outubro de 1147 realizou-se a entrada solene e processional dos conquistadores na cidade, com o arcebispo de Braga, D. João Peculiar, à frente, acompanhado de outros bispos; depois, iam D. Afonso Henriques, os chefes cruzados e mais alguns escolhidos, todos a caminho do castelo, onde se levantou o estandarte da cruz; a mesquita grande, com sete ordens de colunas, estava cheia de mortos e doentes; a 1 de Novembro foi purificada pelo arcebispo e quatro bispos e instalou-se nela a sede do bispado reconstituído, abrangendo este, para além do Tejo, o castelo de Alcácer, o de Palmela e a região de Almada; aquém do Tejo, o castelo de Sintra, o de Santarém e o de Leiria; os seus termos iam do castelo de Alcácer ao de Leiria, e do mar ocidental até à cidade de Évora.”, *idem*, p. 95. O autor do artigo ressalva que, embora os dados estejam correctos, as datas apresentadas na narração medieva foram ajustadas, uma vez que quer a conquista de Alcácer quer das terras alentejanas seria, obviamente, posterior. Todavia, exceptuando os direitos de Leiria (cedidos a Santa Cruz de Coimbra, Julho 1156) e da Igreja de São Tiago de Santarém (cedida aos Templários), estas foram as fronteiras da diocese de Lisboa durante o início da dinastia de Borgonha.

uma diocese de importância, e para a consequente consolidação da soberania portuguesa.

Tendo-se dedicada a funções diplomáticas (particularmente na procura de apoio de cruzados ingleses e franceses para a conquista do território da Península Ibérica sob a égide da dinastia de Borgonha, aos fragmentados e desavindos reinos das taifas), Gilberto de Hastings deu ainda início à construção da Sé e procedeu à necessária organização do cabido e das paróquias citadinas⁶⁹.

Para as obras e engrandecimento da Sé da cidade de Lisboa, D. Afonso Henriques concedeu a D. Gilberto, em 8 de Dezembro de 1149, as trinta e duas antigas mesquitas (com suas rendas e herdades). Demolida a mesquita grande, iniciou-se a construção cristã sobre os fundamentos (grosso modo) do anterior edifício, instalando-se desde logo o cabido para garantir o culto⁷⁰, alguma instrução e participação na administração diocesana.

Data desta altura a introdução do breviário de Salisbury, que só foi substituído já no século XVI pelo filho-cardeal de D. Manuel I, o arcebispo D. Afonso (1509-1540; arcebispo de Lisboa entre 1523 e 1540), que optou então pelo *Breviarium Romanum*⁷¹, ou Liturgia das Horas, conforme nomenclatura adoptada após a reforma litúrgica do Concílio Vaticano II.

Lisboa foi elevada a arquidiocese metropolitana por bula do papa Bonifácio IX em 1393 (10 de Novembro) no reinado de D. João I⁷², passando a ser dirigida por um arcebispo, e tendo à cabeça da lista João Anes (que ficou conhecido como D. João I), cujas ossadas ainda se guardam, em caixa pétrea posterior, no edifício da Sé.

⁶⁹ *A Igreja Diocesana de Lisboa*, pp.8-9.

⁷⁰ Órgão que remonta aos “capítulos” das ordens monásticas e que, na prática, reunia o grupo de colaboradores e conselheiros do bispo. No início, o cabido vivia inclusive em comunidade com o bispo e, no caso de Lisboa, só em 1191 se efectuou a separação dos bens das mesas episcopal e capitular, cessando a vida comunitária. A principal função dos cabidos era de tipo litúrgico, mas também coadjuvavam o bispo, prestando-lhe assistência e conselho, bem como, desempenhando papéis assistenciais e de ensino (designadamente no que respeitava às escolas capitulares, no período anterior à criação dos estudos gerais). Sobre este assunto ver Ana Maria S. A. Rodrigues, “Cabido” in, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 1, pp. 278-9.

⁷¹ Esta decisão do cardeal-arcebispo D. Afonso foi uma resposta ao *Act of Supremacy* (1535) assinado por Henrique VIII de Inglaterra, e pelo qual criava a Igreja Anglicana. A decisão foi tomada durante o sínodo da arquidiocese em 1536 (25 de Agosto), tendo o cardeal decretado também a instituição de livros de registo de baptismo (medida que seria mais tarde adoptada pelo Concílio de Trento), bem como, a renovação da obrigatoriedade da elaboração dos registos paroquiais, instituídos pela carta régia de 7 de Dezembro de 1352.

⁷² Ou seja, dependente apenas de Roma, e com dioceses sufragâneas: Évora, Lamego, Guarda e Silves.

Segundo a tradição, também a história cardinalícia portuguesa remontará à dinastia de Borgonha e ao reinado de D. Afonso III (1248-1279), com a criação a cardeal de Mestre Gil (ou Egídio; tesoureiro da Sé de Coimbra e cônego de Viseu), pelo papa Urbano IV (1261-4). Não havendo confirmação documental para este episódio, já é certo que o lisboeta Pedro Julião (1205/1220?-1277), mais conhecido por Pedro Hispano ou papa João XXI (1276-7), foi nomeado cardeal pelo papa Gregório X (1271-6).

E se até este momento a diocese lisboeta tinha também ela sido contemplada com a criação de cardeais, seria porém o nome de D. Tomás de Almeida (1670-1754) a fundar uma tradição que se estabeleceu como distintiva: a do patriarcado. Com efeito, o título foi o culminar de toda uma insistente política eclesial levada a cabo pela novel dinastia de Bragança. Mas quais são os acontecimentos que levaram a resultado?

A vida da diocese lisbonense, também capital do reino, complexificara-se ao longo do final da época medieval e época moderna conforme se foi dando uma aproximação e/ou dependência dos assuntos da coroa. Não foram poucos os casos de bispos da cidade oriundos da família real (irmãos e filhos de rei), e mesmo quando assim não era, o cargo de responsável pela diocese de Lisboa tornou-se com o tempo cada vez mais político⁷³. É neste sentido que as vicissitudes pelas quais o reino passava se reflectiam na capacidade e formas de gestão da diocese. Assim, se por um lado a família real (num sentido alargado) se tornou patrona e mecenas das igrejas, institutos, conventos e confrarias da cidade, sujeitou, por outro lado, a acção pastoral aos ditames político-diplomáticos.

Não é de estranhar, portanto, que ocupando D. Rodrigo da Cunha a cadeira da Sé de Lisboa (onde entrou em 10 de Agosto de 1636) em Dezembro de 1640, esta tenha

⁷³ “O que já se indiciava no comportamento de D. Afonso Henriques e D. Sancho I, ao quererem desligar de Compostela os bispos de Lisboa, ganha a partir de agora [1393 com a elevação a metropolita] uma consistência ideológica muito mais forte, que nos conduzirá ao regalismo moderno com seus esplendores e ambiguidades. Será este um condicionamento básico da vida das nossas dioceses em geral; mas sê-lo-á muito especialmente da Igreja de Lisboa, pela sua particular ligação à capital e à corte.”, Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” in, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, pp. 97-8, e “Atendendo, porém, a que, no tempo em que ele [D. Rodrigo da Cunha] governou a Igreja Primacial, os Prelados, sem descurarem a vida religiosa, tinham de dispersar boa parte da sua actividade por problemas de ordem administrativa, económica e político-social, sobretudo quando implicavam com os direitos e privilégios diocesanos,...”, Costa, Pe. Avelino de Jesus da – *Centenários natalícios dos Arcebispos de Braga D. Frei Baltasar Limpo e D. Rodrigo da Cunha*. Sep. Revista Bracara Augusta. Vol. XXXIII. Ns. 75-76, 1979, pp. 69-127 [75].

ficado vacante depois de 1643 (ano da sua morte) até que Portugal regulasse as suas relações com a Santa Sé e após debelada a assanhada oposição da coroa dos Habsburgo.

D. Rodrigo da Cunha⁷⁴, sendo então membro do Conselho de Estado do Reino, foi convidado a ir a Madrid em Maio de 1638 com o intuito de ser ouvido quanto à pretensão de D. Filipe IV (r. 1621-1640) em integrar o reino de Portugal na monarquia espanhola como uma província. Segundo os cronistas, a sua reacção não poderia ter sido mais firme, opondo-se determinantemente e tudo fazendo para regressar à sua diocese, o que aconteceu apenas um ano depois. O arcebispo lisboeta tomava definitivamente o partido da casa de Bragança e tornava-se uma força poderosa na oposição à causa castelhana. Em carta dirigida ao cabido de Braga, datada de 18 de Janeiro de 1641, escreveria: “O bem que este Reino alcançou no sucesso presente hé tam notavel e tam geral que todos nos devemos dar huns aos outros o parabém e render a Deos muitas graças como a Autor desta obra, que, por ser sua, nos podemos prometer com muita confiança todos os bons successos della”⁷⁵.

Porém, estava longe de ser essa a percepção da Santa Sé. Morto o arcebispo em 1643, restariam a D. João IV (1604-1656) mais treze anos de reinado sem que Roma se dignasse a nomear sucessor para a Sé da capital. Em causa estava a oposição dos Habsburgo que assim exerciam mais uma forma de pressão sobre a coroa portuguesa.

⁷⁴ Nascido em Lisboa (na freguesia da Madalena, em Setembro ou em Novembro, conforme, respectivamente, cada um dos autores referidos adiante), era filho de D. Pedro da Cunha, senhor do morgado de Tábua, e de Maria da Silva (irmã do bispo do Porto, D. Aires da Silva). Estudou no colégio jesuíta de Santo Antão e fez o doutoramento em Direito Canónico na Universidade de Coimbra (1604). Foi deputado do Santo Ofício e inquisidor em Lisboa (1608-15). Foi bispo de Portalegre (1615-18) e do Porto (1618-26) e arcebispo de Braga (1626-34) e de Lisboa (1635-43). Foi uma das mais destacadas personalidades religiosas do seu tempo e um dos mais intrépidos partidários da Casa de Bragança, tendo presidido ao Sínodo de Lisboa de 1640. Destacou-se ainda pelo seu afã cronista, tendo escrito textos sobre as dioceses de Braga, Porto e Lisboa, sendo igualmente autor de obras de carácter canónico e litúrgico. Como já referi, foi o autor da primeira história da diocese de Lisboa e uma das mais importantes figuras eclesiásticas da primeira metade do século XVII e que não mereceu ainda, estranhamente, um estudo biográfico de fôlego. Não nos suscitará também muitas questões o facto de terem sido dois investigadores criados na Igreja e profundamente ligados à História que se tenham debruçado sobre esta personagem nos dois únicos textos monográficos até hoje publicados. Ambos aproveitaram anos centenários para escrever sobre tão importante bispo e ambos apontam a natureza política do múnus de D. Rodrigo. Costa, Pe. Avelino de Jesus da – *Centenários natalícios dos Arcebispos de Braga (...)* e, Pereira, Isaías da Rosa – *No 4.º centenário da morte de D. Rodrigo da Cunha, arcebispo de Lisboa*. Sep. dos Anais. II.ª s. Vol. 30, 1985 (pp. 271-2, para uma lista das suas obras impressas).

⁷⁵ Arquivo Distrital de Braga, *Cartas*, liv. 7, n.º 72-a. *Or.* (Est. 18), cit. in Costa, Pe. Avelino de Jesus da – *Centenários natalícios dos Arcebispos de Braga (...)*, p. 123.

“D. Rodrigo da Cunha esteve intimamente ligado ao movimento da Restauração. Envolveu-se na política do tempo, como hoje se diria.”, Pereira, Isaías da Rosa – *No 4.º centenário da morte de D. Rodrigo da Cunha (...)*, p. 295. Registe-se ainda os dados compilados pelo mesmo autor nos panegíricos fúnebres da autoria de frei Nuno Viegas, carmelita descalço, e frei António da Natividade, agostinho, proferidos pelas exéquias de D. Rodrigo da Cunha, ambos em 1643, cit. in *idem*, pp. 290-5.

A verdade é que, pesasse embora o amparo que o reconhecimento da nova dinastia pela Santa Sé propiciasse, D. João IV tinha problemas mais complexos e urgentes para resolver; designadamente, alimentar a máquina bélica para enfrentar a guerra no território português (metropolitano e ultramarino) que os Áustria lhe moviam – e patrocinar o consequente jogo diplomático de compra de apoios, estabelecimento de alianças e certificação do reconhecimento da soberania da casa de Bragança – e assegurar que o seu sucessor fosse o filho, o que só conseguiu com as cortes de Lisboa de 1653.

E seria D. Afonso VI (1643-1686) a assinar com Carlos II, o último dos Habsburgo espanhóis, o Tratado de Lisboa (1668) no qual se reconhecia a total independência de Portugal. E seria também durante o reinado do filho de D. João IV que, face aos continuados atrasos de Roma em reconhecer a Restauração e confirmar bispos para Portugal, surgiria a proposta de Sebastião César de Meneses (?-1672)⁷⁶, “segundo o qual se deveria criar em Portugal uma «cabeça da Igreja», com o nome de patriarca, para fazer aqui o que o papa não queria fazer”⁷⁷.

A proposta não foi aceite, como sabemos, e César de Meneses seria inclusive um dos pares que mais perderia com o restabelecimento de relações políticas e diplomáticas com a Santa Sé em 1670 aquando da nomeação do arcebispo D. António de Mendonça.

Após os anos pós-restauracionistas de consolidação do território e da soberania, da reconstrução da sociedade clientelar e cortesã, D. Pedro II acabaria o seu reinado

⁷⁶ Doutor em Direito Canónico e deputado do Santo Ofício desde 1626. Foi conselheiro de D. Filipe IV mas tomou o partido de D. João IV em 1640. Secretário de Estado da Nobreza nas cortes de 1641 foi autor do assento de aclamação do novo rei. Foi ainda bispo do Porto, Coimbra e Braga e inquisidor geral (1663). Muito ligado aos partidos políticos da época, foi, sucessivamente, preso entre 1654 e 1656 (acusado de ligações a Espanha), nomeado embaixador em França pela regente D. Luísa de Gusmão, apoiante de D. Afonso VI no golpe contra a regente e apoiante do conde de Castelo Melhor contra o conde da Atouguia. Os seus últimos anos de vida foram, porém, difíceis e em constante perda de poder e de rendimentos após o assalto da sua casa eborense pelos espanhóis no ano de 1663, a condenação ao desterro interno e, por fim, num golpe final que demonstra bem a volatilidade do poder, com o esbulho de todos os cargos eclesiásticos que detinha após o reatamento das relações com a Santa Sé. Ver, “Meneses, Sebastião César de (m. 1672)”, in José Adelino Maltez (dir.), *A Ciência Política no Mundo*: http://www.iscsp.utl.pt/~cepp/portugueses/meneses_s_cesar.htm (consultado em 2012.11.13). Registe-se ainda que foi autor de *Summa Política. Offerecida ao Príncipe D. Theodosio Nosso Senhor*. Lisboa: por Antonio Alvarez Impressor DelRey N. S., 1649 (reeditada em Lisboa: Edições Gama, 1945, com estudo de Rodrigues Cavalheiro), alvo de um artigo analítico e crítico da autoria de Martim de Albuquerque que reconhece no autor uma concepção barroca da política, cujas palavras e argumentos se encontram submetidas à *razão* e à *ideia de Estado*. Sobre este assunto ver Martim de Albuquerque – “Para uma teoria política do barroco em Portugal. A *Summa Política* de Sebastião César de Meneses (1649-1650)”. Porto: Sep. Revista de História. Vol. 2, 1979.

⁷⁷ Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” in, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, p. 104.

com bem mais poder efectivo que seu pai. Começando paulatinamente a minar os benefícios da nobreza, concentrara-se em reforçar as defesas marítimas e terrestres do reino, abria os portos ao comércio, estabelecera alianças diplomáticas com a Inglaterra e as Províncias Unidas, na sequência da guerra da Sucessão Espanhola, e com a Santa Sé (da qual obtivera, para além da nomeação do arcebispo lisbonense, a criação dos bispados de Olinda, Rio e Maranhão e a elevação do da Bahia à categoria de arcebispado), preocupara-se em decretar fronteiras coloniais (designadamente no Brasil) e em definir áreas de influência geo-política que permitissem a Portugal relançar-se no xadrez europeu. Foi também no decurso do reinado de D. Pedro II que se descobriram as fabulosas minas de ouro do nordeste brasileiro.

O último filho de D. João IV abria o caminho para a centralização de poder do *Magnânimo* e para o fausto da corte joanina.

Como se constata, não foi D. João V (nem um qualquer membro da sua corte) que lançou a ideia de um patriarcado lisboeta. Porém, a história do mesmo ficar-lhe-ia indelevelmente ligada. Aclamado como rei com a inauguração do ano de 1707, o governo de D. João V (1689-1750) marcou também uma alteração substancial na forma como o poder passou a ser exercido pela dinastia bragantina.

É no âmbito da construção de uma ideia de poder e das suas formas de projecção na acção e na imagem do monarca que se deve incluir a resiliente campanha do rei para engrandecimento da sua capital e fortalecimento do prestígio do país. Enfim, não foi de forma imprevista que D. João V recebeu de Roma o título de “fidelíssimo”.

Pesasse embora as momentâneas alianças com reinos protestantes, a geo-política portuguesa jogava-se no campo católico e a Santa Sé ainda era o fiel da balança para a qual convergiam os mais astutos diplomatas. Assim, o soberano começou por conseguir do papa Clemente XI, quatro anos após o início do seu reinado, a bula *Apostulatus ministerio* (1 de Março de 1710), pela qual a Capela Real, situada perto da futura igreja de São Julião, foi elevada a colegiada de São Tomé⁷⁸.

⁷⁸ Conjunto de dignidades instituídas numa igreja paroquial que a tornavam semelhante ao cabido de uma sé.

Sobre a contextualização dos reinados e as figuras de D. Afonso VI, D. Pedro II e de D. João V ver, Cardim, Pedro – *Corte e cultura política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Cosmos, 1998; Nuno Gonçalo Monteiro – *Idade Moderna (séculos XV-XVIII): Parte II*, in Ramos, Rui (coord.); Monteiro, Nuno Gonçalo e Sousa, Bernardo Vasconcelos e – *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros / Expresso, 2009, vols. 4 e 5; Xavier, Ângela Barreto e Cardim, Pedro – *D. Afonso VI*. Lisboa: Círculo de

Revelando um eficaz sentido de oportunidade, D. João V socorreu a ilha de Corfu com uma esquadra enviada em 1716 em resposta a um pedido de Roma, que pagou o favor ao rei português, logo em 7 de Novembro desse ano, elevando a nova colegiada a basílica metropolitana e patriarcal, assim instituída na capela Real do Paço da Ribeira. Ou seja, a arquidiocese de Lisboa passou a contar com duas circunscrições (uma delas, patriarcal) o que implicou a divisão de facto do território: ao arcebispo de Lisboa Oriental coube a parte antiga da cidade, com o castelo e o subúrbio de nascente, com sede na vetusta sé; ao patriarca de Lisboa Ocidental, pertencia a chamada “Lisboa Nova”, isto é, o subúrbio a poente⁷⁹.

Para patriarca e capelão-mor do rei foi nomeado D. Tomás de Almeida, ficando o lado oriental da cidade a ser governado pelo cabido. D. João V obteve ainda uma série de privilégios para o seu patriarca⁸⁰, ao mesmo tempo que conferia à sua capela um esplendor inaudito, capaz de exprimir o seu poder e o da sua igreja.

Leitores, 2006; Lourenço, Maria Paula Marçal – *D. Pedro II. O Pacífico (1648-1706)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006; Silva, Maria Beatriz Nizza da – *D. João V*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

⁷⁹ A linha divisória “seguia pelos muros mais antigos da cidade: pelas muralhas da Porta de Consolação e da Costa do Castelo, muralha e Porta de Santo André e daí por diante., deixando a cidade velha à parte oriental e a nova à ocidental; para fora, de Arroios, pelo Campo Grande, Póvoa de Santo Adrião e Arruda, o território de Alenquer, abrangendo depois o Moinho Novo, Ota, Cercal, Sancheira, com os coutos de Alcobaça, até aos limites da diocese de Leiria: todo o território entre esta linha e o oceano e, a sul do Tejo, o de Setúbal entre o Sado e o Canha, até à arquidiocese de Évora, ficava para o patriarcado; o território a norte, daquela linha até às margens do Tejo e aos confins da jurisdição de Tomar, e o de Santarém, além do Tejo, entre o Divor e o castelo de Almourol, até à diocese de Portalegre, ficava para o arcebispado de Lisboa Oriental. Lisboa Oriental ficava metrópole da Guarda, Portalegre, Cabo Verde, São Tomé e Congo; Lisboa Ocidental (patriarcado) ficava metrópole de Leiria, Lamego, Funchal e Angra.”, Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” in, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, p. 105.

Sobre a edificação, história e importância ideológica e artística da Patriarcal durante o reinado de D. João V, ver Pimentel, António Filipe (coord. cient.) – *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga/Museu de São Roque/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013, particularmente, pp. 13-29, 40-1, 60-1, 76-7, 90-1 e 106-7.

⁸⁰ Concedeu-lhe as honras que em Portugal pertenciam aos cardeais (12 Fevereiro de 1717); obteve-lhe da Santa Sé precedência sobre todos os outros prelados portugueses (3 Janeiro de 1718), bem como, a faculdade de conceder bacharelatos e doutoramentos em teologia e cânones às dignidades e cônegos da patriarcal (7 Setembro de 1719); o direito de sagrar os reis de Portugal (26 Setembro de 1720); ser promovidos ao cardinalato no primeiro consistório depois da sua eleição (17 Dezembro de 1737); a concessão do título de arcebispo ao vigário-geral do patriarcado (3 Outubro de 1718) e a concessão às dignidades e cônegos da patriarcal de todas as honras que se prestavam aos bispos em Portugal. Obteve da Santa Sé, ainda, a capa magna encarnada, com arminhos no Inverno e murças no Verão, mitra e paramentos pontificais nas festas solenes. Ver Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” in, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, p. 105.

Registe-se, por fim, que existem apenas cinco títulos de patriarcas de rito latino na Igreja Católica (uma vez que o título de Patriarca do Ocidente, ou seja, o papa, foi abolido por Bento XVI em 2006): para além do de Lisboa, há ainda os patriarcas de Veneza, das Índias Ocidentais (vago desde 1963), Latino de Jerusalém e das Índias Orientais.

Porém, e apesar da imensa geografia que cada uma das dioceses lisboetas administrava, tão artificial divisão acarretava problemas de funcionamento administrativo e pastoral que levaram à rápida reposição da anterior territorialidade. Em 13 de Dezembro de 1740 Bento XIV (1740-58) – pela bula *Salvatoris nostri Mater* – voltaria a reunir as duas dioceses lisboenses numa só. A Sé perdia os seus direitos catedrais e cabido; a Capela Real era erigida a basílica com novos dignitários, apresentados pelo rei e sujeitos ao patriarca D. Tomás de Almeida.

Para efeito de acomodação de todos, a Capela Real foi acrescentada e sagrada por D. Tomás em 13 de Novembro de 1746. Nove anos depois, em 1 de Novembro de 1755 ruiu e ardeu, tal como toda a zona baixa da cidade, na sequência do terramoto.

Recomeçados os ofícios na igreja de São Joaquim e Santa Ana a Alcântara, novo sismo obrigou a erguer uma barraca no local, até à transferência em 16 de Junho de 1756 para o sítio da Cotovia, onde se começou a erigir um templo próprio. Em 8 de Junho de 1757 celebrou-se pela primeira vez o culto na nova patriarcal mas em 10 de Maio de 1769 novo incêndio destruiu a obra ainda antes de concluída. Os anos que se seguiram foram igualmente acidentados, andando o templo em bolandas, de São Roque passando por São Bento e acabando por se instalar a Patriarcal no Mosteiro de S. Vicente de Fora por mais de vinte anos. Em 1792 passou para a Capela Real da Ajuda, onde ficou até 1883, apesar da diminuição das rendas verificadas logo a seguir à morte de D. João V.

Esta circunstância e a alteração de mentalidades e gosto verificada durante o reinado de D. José e seguintes, levaram a sucessivas tentativas de extinção da Patriarcal; expectativa que viria a culminar na bula *Quamvis aequo* (9 de Novembro de 1843) pela qual Gregório XVI (1831-46) extinguiu as duas igrejas existentes – patriarcal e basílica – criando em substituição a nova sé patriarcal com seu cabido⁸¹.

Todavia, como alerta D. Manuel Clemente, o aspecto mais significativo desta alteração administrativa foi o facto de assinalar “uma mudança muito mais profunda na evolução da Igreja de Lisboa e do país em geral”⁸², cuja tendência era para se desenvolver no sentido de firmar uma divisão funcional (futura) entre Estado e Igreja. Por ora reflectia, não obstante, a proximidade (quase promiscuidade) entre a prelatura lisboeta e a vida de corte, marcada por uma exuberância sacral e uma intervenção

⁸¹ Que recebeu o beneplácito régio de D. Maria II (1819-1853; r. 1826-53) em 10 de Maio de 1844.

⁸² *Idem*, p. 106.

directa dos bispos na vida política e na razão de Estado que sobrepunham, portanto, ao múnus apostólico.

A despeito das reservas subjacentes, os patriarcas que acompanharam os anos de absolutismo pombalino, das invasões francesas e da administração inglesa, do liberalismo, do período constitucional e da implantação da República, viveram momentos conturbados durante os quais foi, pelo contrário, o poder político que exerceu pressão de uma maneira ou de outra sobre a administração dos assuntos religiosos. A Lei de Separação do Estado das Igrejas (20 de Abril de 1911) não veio paradoxalmente, alterar esta situação, uma vez que o Estado criou normas que lhe permitiam controlar a Igreja⁸³.

Com a morte de D. António Mendes Belo (1842-1929; patriarca 1907-29) sucedeu-lhe D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977; patriarca 1929-77), que tendo exercido um longo governo de quarenta e oito anos, atravessou três regimes constitucionais e fez a transição para a Igreja pós-Concílio Vaticano II e para a modernidade que, reflectindo globalmente sobre a sua própria existência e função, apresentou, no campo específico do património artístico, o Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa, que abordarei no ponto I.1.3.

Registe-se por fim que, ao contrário do que era frequente verificar-se noutras dioceses, as reuniões sinodais lisboetas (frequentemente entre 1191 e 1484) revelam uma estranha descontinuidade a partir de final do século XV⁸⁴. Após a reunião convocada pelo cardeal-infante D. Afonso em 1536, seguiram-se dois sínodos em 1565 (5 de Junho) e 1568 (30 de Maio), sob a égide do cardeal-infante D. Henrique, que mais não fizeram do que acrescentar-lhe alguns suplementos Extravagantes, cuja finalidade era adaptar aspectos disciplinares aos decretos do Concílio de Trento.

Já no século XVII, D. Rodrigo da Cunha reuniu novo sínodo (em 23 de Maio de 1640) cujas constituições se revestem de particular interesse para a diocese de Lisboa: por um lado, por serem as últimas publicadas (em primeira edição no ano de 1646, e

⁸³ “... reduzia a Igreja a agremiação particular, suprimia a contribuição financeira do Estado, confiscava a propriedade eclesiástica, prevendo a cedência dos templos e alguns outros edificios sobre condição; o culto seria sustentado por associações a criar sem dependência ou intromissão dos bispos, e os párocos e coadjutores poderiam obter uma pensão do Estado se de algum modo acatassem esta lei ...”; o afrouxar deste controle só se daria já em 1926. Ver *ibidem*, p. 107. Este assunto tem certamente muitas interpretações que escapam, todavia, ao âmbito desta tese de doutoramento.

⁸⁴ Os sínodos são reuniões gerais onde a estrutura eclesiástica reflecte e define as políticas e orientações directivas gerais da Igreja.

com reedições sucessivas), por outro, por terem sido observadas até início do século XIX⁸⁵. Com efeito, sobreviveram às convulsões sociais e religiosas facilitadas pelo terramoto de Lisboa de 1755 que provocou alvoroço ao alterar profundamente a quadrícula paroquial (reorganização feita por D. Fernando de Sousa e Silva em 1780), e, consequentemente, ao provocar a transferência, troca, recultuação, revalorização (também) de alfaías litúrgicas – o que era hábito – mas a uma escala nunca antes vista⁸⁶.

Este movimento (a que ainda hoje se assiste, não sendo raros os exemplos de párocos que trocam alfaías entre as várias igrejas de que são responsáveis), rara ou escassamente registado (quando o era, o assentamento era quase sempre insuficiente, pouco descritivo, não nos permitindo identificar a maior parte dos objectos assim deslocados), estabelece-se como uma das principais dificuldades na aferição de proveniências das peças que constituem o património móvel da diocese de Lisboa.

A par com os diversos episódios aqui enumerados, a Igreja ia acumulando um considerável património móvel nas suas várias casas e institutos, fosse porque as alterações litúrgicas o exigiam, fosse porque lhe é imanente a noção de entesouramento, fosse através de actos de mecenato, patrocínio e doações, desde sempre característicos das relações entre a comunidade e a instituição

Note-se, por fim, que entre 1911 e 1940, aquando da assinatura da Concordata, o Estado português foi o proprietário de todos os bens mobiliários e imobiliários da Igreja, ainda que, na prática, desde a Constituição de 1933 estivesse salvaguardado que nenhum edifício ou objecto de culto afecto a uma religião pudesse servir outro fim⁸⁷.

1.1.2 – Os limites geográficos

A diocese de Lisboa mantém ainda hoje um território de extensão considerável tendo perdido, porém, com o tempo, alguma da sua dimensão⁸⁸. Conforme se viu,

⁸⁵ Sobre este assunto ver, Pereira, Isaias da Rosa – *No 4.º centenário da morte de D. Rodrigo da Cunha*, pp. 277-8 e Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” *in*, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, pp. 98-100.

⁸⁶ “Depois do terramoto de 1755, tendo ficado muitas paróquias derruídas total ou parcialmente pelo cataclismo e pelo incêndio que lhe seguiu, foram os seus serviços instalar-se temporária e provisoriamente em barracas construídas na ocasião, ou em ermidas, ou noutras igrejas, enquanto aguardaram o restauro das suas próprias igrejas, ou a edificação de novos templos privativos, ou ainda que lhes fosse fixado definitivamente o seu novo local”, Silva, Augusto Vieira da – *Dispersos*, p. 176.

⁸⁷ Para uma descrição e cronologia sucinta ver, *idem*, pp. 178-9.

⁸⁸ Ver a este propósito o anexo Documentação, n.º III.1 – “Quadro comparativo das freguesias e paróquias de Lisboa”. Este mapa, que mantém utilidade por assinalar as fronteiras geográficas da diocese,

Lisboa tornou-se diocese metropolitana em 1393, havendo por sufragâneas Évora (que se tornou metropolitana em 1540), Lamego, Guarda e Silves e tendo por patrono o próprio rei. Igualmente, por doação afonsina do seu couto a São Bernardo (1153), ficou a diocese responsável pelo mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, ainda hoje sob alçada do Patriarcado⁸⁹. Foi porém no perímetro urbano que se verificaram as maiores alterações.

Em Lisboa, no século XII, pouco depois da reconquista cristã, já existiam dez freguesias⁹⁰: São Vicente (segundo a tradição, situado no monte do mesmo nome, cemitério dos holandeses e alemães), Santa Maria dos Mártires (igualmente, situada no monte de S. Francisco onde se mandou fazer o cemitério dos ingleses), Santa Justa, Santa Maria da Sé (1170?), Santa Maria Madalena (1164), Santa Cruz do Castelo, São Bartolomeu, São Martinho, São Jorge e São Pedro de Alfama (1191). Estabelecidos os limites geográficos e administrativos da diocese, o processo seguinte foi o de alargamento progressivo da rede paroquial, uma vez que era à volta da respectiva freguesia que se estabeleciam os vínculos de religião e sociabilidade.

Em documento de data incerta (1209 ou 1229), já se encontram mencionadas mais treze, elevando para um total de vinte e três o número de freguesias da cidade, dentro e fora de muros⁹¹.

Como se compreenderá, a intenção desde 1147 foi a de se ir criando condições para estruturar a diocese lisbonense, através da fixação dos centros de culto (catedral ou paroquial), pela definição dos âmbitos territoriais e pelo crescente relacionamento com a corte. Nas áreas não urbanas do bispado a constituição de paróquias foi seguindo os

mostra comparativamente a realidade anterior à reforma das vigararias de Lisboa de 2011 que transformou em quatro as anteriores seis.

A vigararia é uma divisão administrativa tutelada por um vigário, aquele que exerce um poder invés de outrem. Sobre a história e o papel do vigário ver, Manuel Saturino Gomes, “Vigário” *in*, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 4, pp. 344-5.

⁸⁹ Sobre a importância das instituições monásticas para a história e evangelização da diocese lisbonense ver Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” *in*, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, pp. 102-4.

⁹⁰ Sobre o significado e âmbitos das palavras freguesia e paróquia ver, Silva, Augusto Vieira da – *Dispersos*, pp. 173-6.

A partir deste momento, darei maior destaque ao desenvolvimento da história urbana da diocese de Lisboa, designadamente, da própria cidade, por razões que têm a ver com a *criação* da colecção e que serão melhor explicadas no ponto 1.2.2.

⁹¹ S. Julião, Santa Marinha do Outeiro, S. Lourenço, S. Nicolau, Santo André, Santo Estêvão de Alfama, S. Miguel de Alfama, Santa Maria de Alcamim (S. Cristóvão), S. Mamede, S. João (Baptista ou da Praça), S. Tomé (do Penedo), S. Jacob (S. Tiago) e S. Salvador (da Mata), esta e a nomeação anterior em *idem*, pp. 185-6.

rumos da reconquista e fixação de populações cristãs no território⁹². Já quanto à estrutura urbana esta manteve-se sem grandes alterações ao longo do século XV, uma vez que será com a centúria de quinhentos, e a consequente expansão demográfica da cidade, que se assistiu à subdivisão de freguesias, principalmente as que se situavam na periferia da cidade medieval, e ao nascimento de doze novas unidades pastorais entre 1542 (Chagas de Jesus Cristo; que não tinha território privativo) e 1596 (S. Sebastião da Mouraria, depois Nossa Senhora do Socorro)⁹³.

Como atrás vimos, esta configuração manteve-se por todo o século XVII e para além, já que até ao terramoto de 1755 criaram-se apenas mais três freguesias, para além da Capela Real do Paço da Ribeira em 1709. Todavia, com o sobressalto de 1 de Novembro, a quadrícula pré-existente foi consideravelmente alterada, mantendo, transferindo ou criando novas paróquias⁹⁴. A par, assistiu-se à construção de uma série de novos templos – particularmente concentrados na Baixa pombalina – que foram substituir os derrubados pelo terramoto.

Tal impulso edificador e organizador só voltaria a ter paralelo já em pleno século XX com o esteio nas primeiras tentativas de modernização da Igreja⁹⁵ – consubstanciada na construção da Igreja de Nossa Senhora da Fátima em 1938 – e, finalmente, concretizado já no final da década de 50 e ao longo da 60 com o Movimento

⁹² “Com o aumento da segurança, as populações deixaram de se abrigar nos centros amuralhados e foram-se disseminando pelos campos, progressivamente desbravados. Continuaram ligados às paróquias urbanas, até se criarem as respectivas filiais, numa rede cada vez mais densa. (...) podemos avaliar o desenvolvimento da estrutura básica da diocese de Lisboa no princípio de Trezentos: já se somariam 114 igrejas (incluindo colegiadas) e 29 vigararias pelos territórios eclesiásticos de Lisboa e arredores, mais os de Sintra, Mafra, Almada, Palmela, Setúbal, Alenquer, Posto de Mós, Torres Vedras, Óbidos, Torres Novas, Ourém e Santarém, com rendimento de 80 639,5 libras, que colocava a diocese, neste ponto, logo a seguir à de Braga.”, Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” *in*, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, p. 96. Ver, também, Silva, Augusto Vieira da – *Dispersos*, pp. 198-203 e ss. para os séculos XIX e XX.

⁹³ Sobre este assunto ver *idem*, pp. 193-6.

⁹⁴ “No fim do século XVIII, Lisboa contava já com 40 freguesias; no final do seguinte, tinha 42. (...); em 1862, eram 273 freguesias servidas por 268 párocos; a carta apostólica de Leão XIII *Gravissimum Christi*, de 30 de Setembro de 1881, sobre a redução e nova circunscrição das dioceses portuguesas, que integrou no patriarcado muitas paróquias da então extinta diocese de Leiria, prevê para ele 344 paróquias (...); em 1935 – com a diocese de Leiria restaurada desde 1918 – o patriarcado tinha (...) 318 paróquias...”, Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” *in*, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, p. 109.

⁹⁵ Quando Augusto Vieira da Silva escreveu o texto que tenho estado a seguir, em 1942, havia quarenta e seis freguesias em Lisboa; em 1960 havia sessenta e uma. Ver o “Quadro das Paróquias de Lisboa” anexo a Cerejeira, D. Manuel Gonçalves – *O grave problema das igrejas no Patriarcado de Lisboa*. Sep. Obras pastorais. Vol. V. Lisboa: Tip. da União Gráfica, 1960.

de Renovação da Arte Religiosa (1952; daqui em diante MRAR)⁹⁶, já que em 1959 (25 de Março) D. Manuel Cerejeira elevaria para sessenta e uma as paróquias de Lisboa (ambicionando oitenta e três) requisitando para o efeito “a construção urgente de 70 igrejas e 115 capelas em todo o patriarcado”⁹⁷. Por último, foi também durante esta regência cardinalícia que reabriu a Sé de Lisboa, depois de reintegração arquitectónica e do restauro.

Em 1966 o Cardeal decretou nova reestruturação diocesana, criando três regiões pastorais: Lisboa (distrito de Lisboa e parte do de Leiria pertencente ao patriarcado. Foi dividida em oito zonas: quatro na cidade e mais quatro no seu termo), Santarém e Setúbal (corresponde às partes dos distritos que pertenciam ao patriarcado). Em 1975 os distritos de Santarém e Setúbal passaram a dioceses e deu-se nova reclassificação pastoral do território do Patriarcado (com as designações de Lisboa, Termo e Oeste, e que, não obstante, criou fronteiras tão dilatadas quanto as que vão de Santa Maria de Alcobça ao município de Vila Franca de Xira), que se mantém na actualidade⁹⁸ [Fig. 1].

1.1.3 – A história do inventário do Patriarcado de Lisboa

Na realidade e no que diz respeito à história do Patriarcado de Lisboa, as grandes alterações a que o século XX assistiu derivaram mais da necessidade de auto-reflexão e actualização da Igreja face às profundíssimas mudanças sociais e culturais coevas – e que tiveram obviamente reflexo nas constituições diocesanas –, que a reorganizações geográficas ou pastorais.

Foi neste cenário de mudança, pós-Concílio Vaticano II, que a arte (depois da música) surgiu como tópico de ponderação no estabelecimento de relações entre a Igreja e o mundo. Em Portugal, diga-se, com alguma precocidade, designadamente nos trabalhos levados a cabo pelo ramo nacional do Movimento Litúrgico (como atestam os artigos publicados por Monsenhor José Manuel Pereira dos Reis [1879-1960] em 1915 e

⁹⁶ Tema a precisar de urgente estudo e reflexão. Para um desenvolvimento deste assunto ver José Carlos Francisco Pereira – “O Movimento de Renovação da Arte Religiosa e o papel artístico e pastoral do seu *Boletim*”. *Lusitânia Sacra*. 2.^a s. N.º 12, 2000, pp. 431-8.

⁹⁷ Manuel Clemente, “Lisboa, Diocese e patriarcado de” in, Azevedo, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, p. 109. Sobre a nova divisão paroquial de 1959 ver Cerejeira, D. Manuel Gonçalves – *O grave problema das igrejas do Patriarcado de Lisboa*.

⁹⁸ Ver Pinto, Carla Alferes – “O Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa: história e análise de uma ferramenta museológica precursora”. *MVSEV*. IV.^a s. N.º 19, 2011-2012, p. 161.

1931 ou a criação e propostas do MRAR⁹⁹) e na sensibilidade que muitos dos seus membros revelavam para a necessidade de estudar e preservar o património artístico. Como resultado, em 2 de Abril de 1963 (oito meses antes da aprovação da Constituição sobre a Sagrada Liturgia, durante os trabalhos do Concílio Vaticano II, no dia 4 de Dezembro) o cardeal patriarca D. Manuel Cerejeira criava a Comissão de Arte Sacra do Patriarcado de Lisboa (daqui em diante CAS), presidida por D. João de Castro (1908-2000)¹⁰⁰.

No decreto cardinalício ficava bem vincado que os “grandes valores em móveis e imóveis que importa[va] inventariar, conservar e valorizar” haviam levado à criação do novo organismo e que se reconhecia que “para mais eficiente cumprimento das disposições canónicas, (...) se torna[va] necessário constituir um corpo de consultores competentes a quem possamos pedir pareceres, informações e certos serviços em matéria de Arte Sacra”¹⁰¹. O Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa tornava-se assim o primeiro instrumento da actividade da CAS lisboeta.

Na pasta número 78 do Inventário – ainda hoje, e desde o início, disposto em dossiers por igreja, que contém as fichas de peça normalmente ordenadas por colecções tipológicas (pintura, escultura, ourivesaria, mobiliário, etc.) – encontra-se a pasta dedicada à igreja de Santo Adrião em Loures, a primeira referência (coeva aliás) que nos permite averiguar os acontecimentos em torno da criação e execução do inventário do Patriarcado de Lisboa.

Numa folha que inaugura o dossier, dactilografada, encontra-se o seguinte texto: “O Inventário desta Igreja de Póvoa de Santo Adrião, foi feito em 1964 pelo Dr. Carlos de Azevedo, e serviu de ensaio para o trabalho que depois se viria a estender a todo o Patriarcado. Depois de feito este Inventário, o templo passou por várias vicissitudes, como sejam as grandes inundações de Novembro de 1967, vários assaltos de ladrões, etc. O inventário primeiramente pensado apenas para peças móveis, tem sido com a

⁹⁹ Os artigos a que me refiro são: “Restauração litúrgica”, 1915 (reeditado na revista *Novellae Olivarum* em 1950) e “A liturgia e a arte” (revista *Opus Dei*. Braga, 1931-2, pp. 244-7). Para mais informações sobre a vida e acção de Monsenhor Pereira dos Reis ver, Joaquim Augusto Nunes Ganhão – *O movimento litúrgico em Portugal. O contributo de Monsenhor Pereira dos Reis*. Moscavide: Seminário Maior de Cristo-Rei, 2006.

¹⁰⁰ Sobre os episódios que levaram à criação da CAS ver, Pinto, Carla Alferes – “À volta de três personagens e um inventário: a história do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa”. *Lusitânia Sacra*. 2.^a série. Tomo XXIV, Julho-Dezembro 2011, pp. 213-34 [228-34].

¹⁰¹ Espólio Carlos de Azevedo, *Pasta Comissão de Arte Sacra* (documentação não tratada arquivisticamente), [Lisboa, 1963, 2 de Abril]. Ver anexo Documentação, n.º I.1 e, também, Pinto, Carla Alferes – “À volta de três personagens e um inventário”, p. 232.

experiência alargado a pormenores de interesse – atendendo a futuras obras nas igrejas e capelas – como sejam elementos arquitectónicos, inscrições lapidares, pias, etc. Por todas estas razões, se fez uma revisão do inventário de 1964, passando os dois trabalhos a figurar juntamente no presente processo”¹⁰². Ou seja, um ano depois da assinatura do documento que criara a Comissão de Arte Sacra, o inventário já estava em andamento.

Pensado e organizado por Carlos de Azevedo (1918-1955), teve o inequívoco apoio de D. João de Castro dentro da cúpula da Igreja, e a maior parte da empenhadíssima execução levada a cabo por José Bénard Guedes Salgado (1931-2012)¹⁰³.

O andamento do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa levou décadas e, apesar de nunca concluído e posteriormente sub-avaliado, foi uma acção da maior importância¹⁰⁴. Desde logo, porque foi de facto o primeiro inventário levado a cabo pela Igreja. Este inventário – executado através de uma ferramenta museológica¹⁰⁵ – foi feito sobre um património disperso, a uso e de múltipla definição (móvel e imóvel, para colocar a caracterização em termos sumários e simples). E, se por um lado, revelava (como já vimos) as preocupações patrimoniais que lhe estavam subjacentes (recolocando-se a Igreja no centro da discussão em torno da salvaguarda e valorização do património português), a faceta em que foi mais precursor prende-se com a génese desta tese.

Ao pensar, criar e executar um inventário, o Patriarcado de Lisboa abriu o caminho para a constituição de colecções – que como já escrevi o próprio arranjo dos dossiers espelhava, conferindo um carácter seminal às percepções e organização posteriores que nos proponhamos ter sobre o seu património.

¹⁰² Arquivo Histórico do Patriarcado, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa (daqui em diante AHP), *Loures: Igreja de Santo Adrião*, n.º 78.

¹⁰³ Sobre as biografias dos três intervenientes ver Pinto, Carla Alferes – “À volta de três personagens e um inventário”; sobre o inventário enquanto ferramenta ver Pinto, Carla Alferes – “O Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa”, pp. 141-74.

¹⁰⁴ Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte, Lisboa (doravante FCG – BA), Arquivo do Serviço de Belas-Artes, *Comissão de Arte Sacra*, n.º 1904, várias cartas de D. João de Castro para os serviços da Fundação, Lisboa, entre 12 Julho de 1968 e 28 de Janeiro de 1974, onde está transcrito a enumeração das igrejas e localidades do inventário executado por José Bénard Guedes ao longo da década de 60 e 70 do século XX, dando-nos assim uma ideia da dimensão, morosidade e complexidade desta tarefa (anexo Documentação, ns. I.9 a I.17).

¹⁰⁵ Veja-se a este propósito como a opção museológica acabou por vingar aquando das alterações verificadas entre a concepção da primeira ficha de inventário (a data mais recuada que tenho é de Junho de 1964) e as fichas começadas por José Bénard Guedes em 1966, *in idem*, pp. 147-8. Ver ainda FCG – BA, Arquivo do Serviço de Belas-Artes, *Comissão de Arte Sacra*, n.º 1904: *Ficha informativa exemplificada*, Lisboa, 1963, 26 de Junho, e Arquivo do Serviço de Belas-Artes, *Comissão de Arte Sacra*, n.º 1904: *Instruções Normativas para os Informadores*, Lisboa, s.d. (anexo Documentação, ns. I.7 e I. 8).

O Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa é, a um tempo, um pré-conceito – uma vez que instrumentalizou a criação de colecções sem que as mesmas tivessem sido previamente conceptualizadas – e uma fonte documental e analítica da(s) colecção(ões) possíveis dentro do acervo patrimonial da diocese de Lisboa.

A imensa riqueza desta ferramenta na sua vertente orgânica e analítica são igualmente tópicos de análise nos dois capítulos que se seguem.

Capítulo 2 – A colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa

Conforme penso ter ficado claro no capítulo anterior, a diocese de Lisboa possui um vastíssimo património artístico, arquitectónico e móvel que, no caso deste último, quer pela dispersão física quer pelo facto de muito dele se encontrar *in situ* e a uso quer, finalmente, pela natureza funcional de muitas das peças, não pôde designar-se de colecção no sentido conceptual do termo¹⁰⁶. Ou seja, esta tese tem sido construída com base num pressuposto teórico que ainda não foi formulado. Na realidade, até ao momento, baseei a minha narrativa numa rede factológica de datas, informações e episódios que me permitiram contextualizar o assunto em estudo no seu âmbito mais abrangente: o Patriarcado de Lisboa. Escrito o resumo da história e delimitadas as fronteiras geográficas desse, restringi o tópico à vertente que me interessa – o património móvel – destacando a história do inventário.

Neste sentido, o âmbito do meu trabalho coloca-se num patamar de materialidade, num plano de “coisas [às quais] também apelidamos de «património»”¹⁰⁷. Assim sendo, o meu ponto de partida é o da constatação de que o Patriarcado de Lisboa possui um património (móvel) formado por um determinado número de artefactos (entre os muitos, alguns) que eu me proponho reunir numa colecção. As razões teóricas e

¹⁰⁶ Sobre o conceito de património (artístico e arquitectónico) e a história do mesmo em Portugal ver, Custódio, Jorge Manuel Raimundo – *“Renascença” artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República*. Lisboa. Tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade de Évora, 2008, vol. 1, tomo I, pp. 47-241.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 66. Sobre a construção, entendimento e evolução do conceito de “património” e “herança” ver na mesma referência, pp. 63-74. Numa abordagem mais teórica (à volta do conceito de cultura material) e biológica ver Pearce, Susan – “Materiality and Intangibility: Contested Zones”. *Museological Review*. N.º 15, 2011, pp. viii-ix: “For me, everything is material, and I see no distinction between the solidity of touch, and the impact made by the other forms of less obvious materiality (...)”.

históricas que conformam a catalogação por este prisma e o enfoque microscópico que será objecto do meu estudo (a amostra) serão expostas ao longo este capítulo.

I.2.1 – A definição dos parâmetros da colecção de arte colonial

No livro de 1994 *The Cultures of Collecting* John Elsner e Roger Cardinal começaram a Introdução escrevendo que Noé foi o primeiro colecionador¹⁰⁸.

Nas narrativas de autores culturalmente judaico-cristãos, é sempre erudito e elegante começar um texto por uma referência ao Velho Testamento. Todavia, a intenção dos autores era tudo menos bíblica: a primeira frase do livro remetia também para o octavô do dono da arca, Adão, que tendo dado nomes aos animais aludia imediatamente para o âmago do acto de coleccionar, ou seja, classificar¹⁰⁹. Mas, então, o que entendemos por classificação?

Classificar, como será abordado neste texto, tem dois níveis de entendimento. Um primeiro, discursivo e antropológico, em que classificar é antes de tudo nomear, podendo ter como consequência o desenvolvimento e uso da escrita e desta forma intervir na organização das sociedades em termos de cognição e de poder¹¹⁰. Num segundo nível, que decorre obviamente deste primeiro, em que a classificação “é o espelho dos pensamentos e percepções colectivas da Humanidade” abrindo por isso caminho à ideia da formação de colecções como sendo a “materialização” (*material embodiment*) desses. Por conseguinte, são igualmente formas de classificação o ciclo de colheitas, a colecta de impostos, a contagem de almas para enunciar a importância de

¹⁰⁸ Elsner, John e Cardinal, Roger (ed.) – *The Cultures of Collecting*. 2.^a ed. London: Reaktion Books, 1997. A mera tentativa de tradução do título revela-se um autêntico programa. Com efeito, a tradução mais directa seria “As culturas do colecionismo” mas enquanto em inglês “collecting” exprime uma acção (trata-se do *presente participle* do verbo *collect*) em português acrescenta-se ao substantivo feminino “colecção” o sufixo “ismo” (que implica a noção de formação de doutrina, teorias, sistemas, princípios), transformando profundamente a palavra em bem mais sentidos que meramente o do género. Para uma proposta muitíssimo estimulante de entendimento do museu como local de utopia ver Kirshenblatt-Gimblett, Barbara – “The Museum – A Refuge for Utopian Thought”, [2004] (consultado em 2013.04.02: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/museutopia.pdf>).

¹⁰⁹ “Classification precedes collection”. E para as implicações éticas que tal acto tem: “In Noah, the act of collecting up that which had been created and was doomed became inseparable from the creation of a new and better world. In the myth of Noah as ur-collector resonate all the themes of collecting itself: desire and nostalgia, saving and loss, the urge to erect a permanent and complete system against the destructiveness of time”, Elsner, John e Cardinal, Roger (ed.) – *The Cultures of Collecting*, p. 1.

¹¹⁰ Sobre este assunto ver Foucault, Michel – *As palavras e as coisas e L’archéologie du savoir*, e Jack Goody – *Domesticação do pensamento selvagem*. Lisboa: Editorial Presença, 1988 [1977].

uma religião, o gosto por determinado artefacto em detrimento de outro, a taxinomia, etc.¹¹¹

As razões que dirigem a diferenciação entre a classificação de carácter colectivo que reflecte o social (contendo e regulando) e a classificação que exprime a singularidade¹¹² – a colecção na esfera que interessa à museologia – são o tópico deste capítulo. Ou seja, ao longo deste ensaio procurarei exprimir em que sentido a minha proposta de organização de uma colecção pode (deve) encontrar fundamentação teórica quer na história do coleccionismo quer na bibliografia crítica sobre o mesmo.

Naquele último sentido atrás mencionado, o acto de coleccionar compreende-se consequentemente como uma procura de individualidade (do próprio ou de um grupo), de destrinça.

De acordo com Jean Baudrillard (1929-2007) e a sua teoria dos sistemas (que parte dos objectos do quotidiano para análise da realidade), o que caracteriza o objecto sistémico é a posse; e a posse tem menos a ver com valores monetários que com a desfuncionalização, conferindo ao objecto a aptidão de amado (*l'objet aimé*). Em suma, no ensaio de Baudrillard, o objecto que mantém a sua função (utensílio) não pode ser alvo de *passion* (isto é, de colecção) porque o primeiro *me renvoie au monde* ao passo que o segundo se formula quando e enquanto relativo ao sujeito (*relatif au sujet*)¹¹³.

Esta divisão é facilmente contestável hoje em dia porque nada impede alguém de coleccionar objectos que continuam a ser utilizados numa determinada função (p. e., cachimbos) e que reflectem o *ser* de cada um (gostar de tabaco). Mas a simplificação não destrói o argumento de que – no sentido em que todos os artefactos possuídos estão

¹¹¹ “And if classification is the mirror of collective humanity’s thoughts and perceptions, then collecting is its material embodiment. Collecting is classification lived, experienced in three dimensions. The history of collecting is thus the narrative of how human beings have strived to accommodate, to appropriate and to extend the taxonomies and systems of knowledge they have inherited.”, Elsner, John e Cardinal, Roger (ed.) – *The Cultures of Collecting*, p. 2 (tradução minha).

¹¹² Colectivo entendido aqui, portanto, no sentido tradicional, marxista, que as ciências modernas deram à palavra; isto é, “colectivo” como dimensão da realidade que se opõe a uma dimensão individual.

¹¹³ “Le système marginal: La collection” in, Baudrillard, Jean – *Le système des objets*. 2.^a ed. Paris: Gallimard, 1978, pp. 120-1.

Quero esclarecer desde já qualquer equívoco que as minhas palavras pudessem deixar subjacente quanto à presumível subalternização do objecto de uso em relação ao objecto artístico (uma vez que é nesta esfera que se coloca esta tese e colecção). A estetização dos objectos passa hoje em dia por propostas e entendimentos muito mais complexos que o da mera valorização artística dos mesmos.

submetidos a uma mesma abstracção – os objectos se constituem como um sistema com base na qual o sujeito procura reunir o seu mundo, o seu microcosmo pessoal¹¹⁴.

Ainda que o texto já quase cinquentenário de Baudrillard possa suscitar hoje em dia algumas questões (todos os exemplos são do universo masculino; o texto é escrito no género masculino; de alguma forma reflecte os comportamentos das elites económicas e sociais; concentra-se demasiado na ideia de individualidade do indivíduo), mantém a sua operacionalidade no âmbito desta tese em que se autonomiza uma colecção específica de um acervo patrimonial pré-existente, através de uma sistematização definida pelos critérios que enquadram o entendimento de uma arte produzida em contexto ultramarino nos séculos XVI e XVII. Ou seja, em última análise, o facto de a proposta desta tese reflectir o meu microcosmo pessoal relacionado com a minha área de trabalho, encontrava (pelo menos) aqui, fundamento teórico.

Nos últimos anos tenho-me dedicado (num grupo de trabalho alargado¹¹⁵) à análise, ao estudo e à caracterização de uma série de artefactos e fenómenos que se podem designar por arte colonial portuguesa e, decorrente desta realidade, pretendo contribuir para a resposta à pergunta: em que medida é que podemos pensar e estruturar uma colecção de arte colonial no contexto museológico português?

O discurso sobre o indo-português tem dominado a apresentação museológica e expositiva sobre a (mais abrangente) arte colonial portuguesa. Esta constação manifesta-se através de uma certa perpetuação das narrativas sobre os artefactos e os percursos expositivos, e é, por isso, causa e efeito de uma certa cristalização na maneira de expor as colecções museológicas. Apesar de tudo, as exposições temporárias têm contrariado esta realidade que é, também, resultado do peso da história das próprias instituições. Assim, se por um lado, há que ter em conta a maneira como se processou a reunião e incorporação das peças (que ainda domina a forma como os museus abordam o estudo e exposição das colecções), por outro, há que ter em consideração o estabelecimento de conexões dos museus com as sociedades em que se inserem, bem como a reelaboração das relações de Portugal com outras geografias culturais e artísticas, particularmente,

¹¹⁴ Impey, Oliver e MacGregor, Arthur – “Editorial”. *The Journal of the History of Collections*. Vol. 1. N.º 1, 1989, p. 1.

¹¹⁵ Concretamente, o grupo de investigação “As Artes e a Expansão Portuguesa”, coordenado por Nuno Senos no Centro de História de Além-Mar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (http://cham.fcsh.unl.pt/li_apresenta.aspx?linha=3).

aquelas que em tempos diversos pertenceram ou estiveram em contacto com os espaços do Império.

Pareceu-me mais operativo e eficaz *criar* um núcleo específico que servisse um conceito, invés de partir da(s) colecção(ões) museológica(s) existente(s) e fazer-lhes uma crítica com base nos parâmetros definidos para o entendimento da arte colonial portuguesa¹¹⁶. Isto não invalida a importância e a necessidade de conhecer a colecção seminal: a do MNAA, razão pela qual recorri a uma análise crítica quer da história da exposição do indo-português quer da sua historiografia (tópicos que serão analisados na parte II da tese).

Por conseguinte, fica desde já claro que a colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa não existe enquanto colecção museológica, ainda que os dispositivos que utilizarei para a reunir e abordar, e em última análise, construir a narrativa dando resposta à pergunta que atrás coloquei, sejam do domínio dos museus.

E, neste sentido, a extrema individualidade (e as reservas teóricas que a mesma poderia suscitar) da minha proposta estará ultrapassada. Retomando as propostas do texto de Jean Baudrillard, parece-me que a que procura a individualidade apenas no indivíduo se poderá constatar como limitação, já que a individualidade de alguém/alguns se pode encontrar, também, no grupo. Assim, esta tese procura responder a uma pergunta de grupo – sintetizada pelas minhas preocupações – mas que, de alguma forma, vai ao encontro de algumas inquietações expressas na academia e na museologia nacionais. O que define afinal esta (uma) colecção?

¹¹⁶ A colecção de referência seria obviamente a do Museu Nacional de Arte Antiga (seja pela qualidade, quantidade ou representatividade das peças expostas; daqui em diante MNAA). Em abono do meu argumento e opção, diga-se que esta “colecção” se encontra exposta numa zona que era genericamente designada por “Sala Oriental”, e que mantém o mesmo espaço, a mesma comunicação (mapas, textos, legendas, etc.) e, grosso modo, as mesmas peças e disposição desde 1983 – após a realização da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa (daqui em diante XVII.^a) para a qual o espaço foi criado – e que, precisamente por constrangimentos históricos, os objectos que se encontram ali reunidos são provenientes das diferentes colecções tipológicas (escultura, ourivesaria, mobiliário, etc.) que formaram o núcleo inicial do museu de Belas-Artes. Ou seja, na prática, também no museu de referência eu teria que *criar* uma colecção.

Ainda sobre este assunto, e para evitar equívocos quanto à expressão “Sala Oriental”, registe-se que sendo as salas do museu identificadas por números, é assim que estas são *reconhecidas*. Com efeito, acresce que no sítio do MNAA na internet se escreve que na exposição permanente no piso 2, se mostram “... Artes Orientais (integram as produções afro-portuguesa, indo-portuguesa, sino-portuguesa e a arte Namban)” (<http://www.museudearteantiga.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/HighlightList.aspx>; consultado em 2012.12.18). A planta, também *online*, reproduz esta informação. Todavia (e a partir de data que não consegui apurar) não é esta a mensagem que consta nas plantas distribuídas à entrada do museu: a “Sala Oriental” da *vox populi*, as “Artes Orientais” do sítio e da planta *online*, são, nos desdobráveis com planta distribuídos à porta, “Arte da Expansão”.

Como até agora vimos, a classificação está subjacente à própria ideia de funcionamento organizacional do ser humano. E, assim sendo, o que transforma (distingue) os vários níveis de classificação numa colecção serão as suas características geradoras. Ora colecionar, e particularmente em contexto museológico, é acumular, classificar e arranjar/mostrar¹¹⁷. Assim, em que sentido posso propor para estudo uma colecção que não reúne os objectos num único sítio nem os mostra?

I.2.1.1 – Acumular

Como já mencionei, a colecção que tenciono analisar através da reflexão sobre quais os problemas colocados pela ferramenta de inventariação e para a qual delinearei algumas propostas de entendimento (parte III, caps. 1 e 2), não se encontra reunida sob um único tecto mas sim dispersa *in situ* nos templos e casas da Igreja, estando alguns dos objectos em uso. O carácter especial e único deste património, manifesto também na peculiaridade das maneiras de incorporação (mais próxima do mecenato, patrocínio, oferta, etc.), não lhe confere a qualidade de colecção – de *per se*, sem uma reflexão prévia –, colocando questões muito interessantes e reforçando, também, a importância inaugural do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa. Isto é, se a um tempo, o património da Igreja (como muitas vezes também o do Estado), é essencialmente um conjunto de *coisas* herdadas através do tempo, seleccionadas pelas disposições litúrgicas ou sociais, pela família, etc., e, a outro, a reunião física destes objectos num determinado espaço não é possível, a existência do inventário vem introduzir um factor de catalogação que coloca a ideia de constituição de colecções num âmbito completamente diferente daquele que norteia a mera reunião, o simples agrupamento de artefactos.

No que respeita ao património com origem na Igreja e designadamente pela facilidade com que se assiste recorrentemente ao reposicionamento intelectual dos objectos que o constituem (de um papel de acessório ao serviço da religião para outro de

¹¹⁷ Tenho bem presente um certo conservadorismo desta afirmação que busca na formulação de Paula Findlen fundamentação teórica (refere-se ao período renascentista). De acordo com esta autora, o museu tornou-se o eixo de intersecção de todas as outras estruturas braudelianas de colecção, categorização e conhecimento. Findlen, Paula – “The Museum: Its Etymology and Renaissance Genealogy”. *The Journal of the History of Collections*. Vol. 1. N.º 1, 1989, pp. 59-78 [63]. Por outro lado, pelo que será exposto no ponto I.2.1.1 (que se segue) justifica-se a opção conservadora pela palavra acumular em detrimento de reunir, que utilizarei no ponto II.1.1.1, aí numa esfera convictamente expositiva e museológica.

testemunho de história[s] naciona[is]¹¹⁸), será clarificador que ao usar-se vários termos com significados diferentes num mesmo contexto, se elabore uma explicação sobre o que cada um deles quer dizer.

Igualmente, para a construção, avaliação e, em última análise, estudo de uma colecção, convém saber a sua história, quer em termos factuais (parte I, cap. 1 desta tese) quer historiográficos (parte I, cap. 3), e, quando possível, revelar alguma inquietação quanto à maneira como devemos (ou não) extrapolar e utilizar conceitos de forma universal. A constituição de colecções, no seu sentido mais tradicional, pode derivar de uma mesma compulsão mas a forma como se formaram, organizaram e evoluíram não são necessariamente iguais de sociedade para sociedade.

Por certo, e não obstante não ser esse o objecto desta tese, há igualmente que ter em consideração as questões levantadas pelas características do património da Igreja. Desde logo, as limitações e potencialidades dos chamados “tesouros” que os próprios templos exibem nos seus espaços (normalmente, catedrais; e que, neste âmbito, permitem ultrapassar os constrangimentos provocados pela ausência de lugar onde albergar as colecções, uma vez que estas arquitecturas não são certamente menos dignas que as que dão forma às paredes dos museus, históricos ou não¹¹⁹), passando pela facilidade na ambígua utilização da designação de “arte sacra” a que estes singulares lugares auxiliam (cap. 4 desta parte), ou pela deficiente comunicação museológica que se lhes associa. Por fim, o facto de independentemente de a Igreja não se assumir como um repositório de memórias artísticas nem privilegiar o desenvolvimento do seu legado numa vertente essencialmente museológica ter, desde sempre, abordado o seu património artístico móvel de forma tradicional, isto é, organizando o seu estudo e a sua mostra de acordo com as categorias museológicas mais comuns (ourivesaria, escultura, pintura, têxteis, etc.) e inclusive cedendo peças para os circuitos expositivos seculares (cap. 3 desta parte).

Colocado de outro modo, a questão que está subjacente à acumulação de objectos patrimoniais que possibilita a criação de colecções artísticas, tem no caso da

¹¹⁸ Conforme ideia enunciada por Virginia Raguin em, “Introduction. Art and Religion: Then and Now”, in Raguin, Virginia Chieffo (ed.) – *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2010, p. 7.

¹¹⁹ Nesta vertente, começam a surgir trabalhos de teor académico que se debruçam especificamente sobre a musealização de objectos entendidos como arte sacra em espaços que foram criados e serviram funções religiosas; veja-se a título de exemplo, Tiago Passão Salgueiro – *A adaptação da Igreja de Santa Cruz a Museu de Arte Sacra de Vila Viçosa*. Évora. Dissertação de mestrado em Museologia apresentada no departamento de História da Universidade de Évora, 2006 [texto policopiado].

diocese de Lisboa, duas razões primordiais que colocadas sucessivamente, a distinguem de uma natureza exclusivamente museológica, uma vez que, a par com o de outras origens, o legado patrimonial da Igreja foi sendo ao longo dos tempos alvo de tensões e conflitos que tiveram impacto na formação e transmissão vindoura do mesmo. Assim, no discurso da historiografia da arte sobre a valorização da arte “we confront equally vehement motives for disuse and even destruction of «beautiful» objects”¹²⁰.

Ou seja, os artefactos arrolados no Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa e que serviram de base para a constituição de uma colecção de arte colonial são o resultado (ínfimo) de uma série de vicissitudes que conduziram à selecção (à destruição) do legado em si, seja por razões meramente estéticas e/ou artísticas, seja pela devastação provocada por tensões de ordem social, política, económica ou religiosa, nas quais se incluem a inércia da própria Igreja e do Estado. Ora, no caso da Igreja, e da colecção da diocese de Lisboa em particular, em que muitos dos objectos se encontram *in situ* e a uso, e não obstante os referidos mecanismos destruidores, a função que as peças servem (serviram) funcionou em alguns casos como salvaguarda desse legado¹²¹.

Estes são normalmente, portanto, objectos com função ritual e comemorativa que não se coadunam com os parâmetros estritamente estéticos da ideia de arte e que necessitam de outras narrativas. Assim, por que razão se encontram num Inventário Artístico? Porque, para além do tradicional papel da Igreja como encomendadora e patrocinadora de arte, a “classification of an object determines its reception”¹²².

I.2.1.2 – Classificar

Se a posse e/ou arrumação de uma série de objectos (independentemente de terem características que os agrupam por tema, por material, por técnica, por época, etc.) não constituí necessariamente uma colecção, o facto de se ter efectuado um inventário permite-me colocar aos objectos perguntas diferenciadas, com o intuito de reunir uma colecção de arte colonial. Em suma, compete aos investigadores,

¹²⁰ Virginia Chieffo Raguin, “Introduction. Art and Religion: Then and Now” *in*, Raguin, Virginia Chieffo (ed.) – *Art, Piety and Destruction*, p. 1.

¹²¹ O que não deixa de ser um paradoxo em relação a alguns dos processos de laicização da sociedade portuguesa no sentido em que, noutros casos, foi precisamente a dessacralização dos objectos que os salvou da fúria de muitos, da destruição por outros tantos ou da mera substituição por algo mais actualizado em termos de gosto ou técnica.

¹²² Virginia Chieffo Raguin, “Introduction. Art and Religion: Then and Now” *in*, Raguin, Virginia Chieffo (ed.) – *Art, Piety and Destruction*, p. 7.

museólogos, historiadores de arte, antropólogos, etc. procurar formas de revelar “the processes through which objects become component parts of collections, and collections themselves acquire collective significance”¹²³, ou seja, diferenciar as colecções da mera acumulação, utilizando para tal a um critério de classificação.

De alguma forma, e ainda que esta colecção não se encontre em museu, o que procurei operar aqui foi a transformação de um património móvel artístico, acumulado ao longo de séculos e salvaguardado por vicissitudes várias, em colecção museológica. E, atendendo à dimensão, importância e qualidade da mesma, esta é uma oportunidade rara em pleno século XXI. E isto, igualmente, explica o esforço e a demorada reflexão teórica a que me proponho nesta primeira parte da tese: uma colecção decorre mais de reunir do que de acumular e, sem classificação, o que a Igreja possui é um património acumulado.

Ora, a colecção resulta na realidade de várias colecções possíveis. Autonomizada numa colecção de arte colonial, exprime uma ideia de limpeza (aqui num sentido figurativo, uma vez que para a fazer num sentido literal teria que ter as peças em contexto museológico) que, igualmente, separa os objectos de outros conjuntos categorizáveis (em colecções), como (meramente a título de exemplo) a escultura ou a ourivesaria (esta problemática será alvo de discussão mais pormenorizada no cap. 2 da parte III).

Por fim, tive em consideração a proposta de Barbara Kirshenblatt-Gimblett de entendimento dos museus (particularmente dos de arte) como “refúgios do pensamento utópico”. Ora, que melhor exemplo teórico de concretização desta ideia do que o que a colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa me permite? Uma colecção sem lugar, que reúne espécimes de tantos outros lugares do mundo, passíveis de variadas recombinações¹²⁴ (ponto III.3.2 da tese).

A ordem pela qual as coisas são organizadas é, portanto, determinante na maneira como as recebemos, entendemos, projectamos. Ora os objectos desta colecção

¹²³ Sobre este assunto ver Pearce, Susan – “Introduction”. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce. Oxon: Routledge, 1994, pp. 1-6: “These objects in circulation are the subject of material culture study, which aims to show how and why they have meaning as they come and go in use. But we and objects together are capable of entering into a qualitatively different kind of relationship, the relationship here described as collecting.” (p. 2); citação anterior na p. 1.

¹²⁴ “Identified, classified, and arranged, objects withdrawn from the world and released into the museum [que extrapolo aqui para colecção] are held in a space of infinite recombination.”, Kirshenblatt-Gimblett, Barbara – “The Museum”, p. 1.

foram apreendidos como sendo religiosos e depois sub-divididos em categorias técnicas artísticas (pintura, escultura, mobiliário, têxteis, etc.). Esta classificação não será (nem deveria) ser obliterada. Mas não deve, igualmente, ser apresentada como incontestável e sobretudo orientar exclusivamente os discursos compostos sobre os artefactos. Se é verdade que as escolhas dos objectos e das narrativas denunciam, inevitavelmente, agenciamentos ideológicos, estes não devem ser omissos na construção auto-crítica dos discursos sobre os mesmos – onde a ideia do religioso também cabe –, nomeadamente quando se trata de objectos produzidos em contextos que fogem à matriz católica que dominou (no caso português) a relação com o sagrado durante séculos.

I.2.1.3 – Arranjar

E, da mesma maneira que os objectos que compõem a colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa foram compreendidos como (inevitavelmente) religiosos e classificados dentro dos limites da historiografia de arte e dos parâmetros da museologia ocidentais, também a forma como têm sido mostrados revelam entendimentos que se inclinam para leituras culturalmente cristãs e religiosas. Não se leia no que atrás ficou escrito uma crítica mais acérrima ao sistema de inventário dos museus europeus. É afinal isso que procurarei fazer, utilizando a ferramenta proposta pelo organismo nacional que tutela os museus: a rede Matriz. O que proponho alterar é a linha de raciocínio, pelo que, usando o instrumento ao meu dispor, problematizarei a sua aplicação a peças que têm uma especificidade própria e que será tida em conta para o questionar da ferramenta (cap. 1 da parte III).

Essencialmente expostas em situações de caracterização das vivências cristãs e missionárias do Império asiático português, estas peças possibilitam outras narrativas que merecem atenção. Com efeito, assume-se nesse discurso que quer os objectos de arte quer os objectos litúrgicos, e os rituais que lhe estão associados, são familiares a todos e que por isso não necessitam de qualquer explicação (contextual ou textual). Mas, se pensarmos melhor, até que ponto é que o aparato e excepcionalidade de uma casula bordada na China com grifos e dragões alados é entendida por um visitante numa exposição, ou mesmo, por um crente? Ou o que é que um Cristo ensanguentado talhado com mestria “por mãos autóctones” em marfim, assim candidamente apresentado, diz da violência inerente ao ecumenismo religioso?

O problema é que quando não há reflexão e transparência – ou seja, reconhecimento por parte dos conservadores(as)/curadores(as)/investigadores(as) de que a maneira como as colecções são expostas, isto é, a mediação que é feita entre o objecto e o espectador, condiciona a compreensão do que está a ser exibido e, consequentemente, a forma como é recebido pelo visitante –, neste, como noutros casos, o que subjaz é a validação de *topoi*¹²⁵, como a suposta superioridade da arte europeia sobre as demais (e onde, apesar de tudo, também se esboça uma hierarquia que coloca as “artes primitivas” africanas, ameríndias e aborígenes no patamar inferior), a justificação da colonização exercida sobre “povos incivilizados/não cristãos” ou a hierarquização social e de género.

Não basta escrever numa legenda, num texto de parede ou no ensaio de um catálogo, que se procura com tal exposição mostrar o Outro, ou que determinada peça revela hibridismo, e depois avançar para a caracterização formal e histórica do que ela tem, por exemplo, de cristão. Convém, pelo contrário, tentar perceber quem é o Outro, o que se entende por híbrido e em que sentido se manifesta, fazendo relações formais com outros objectos, esclarecendo técnicas (e em muitos casos, os valores culturais e simbólicos que as mesmas têm) e condições de produção sempre que possível, caracterizando a história, a religião, a cultura, a sociedade em que estes foram feitos.

I.2.2 – O enquadramento da amostra

Conforme vimos no cap. 1, a história da diocese de Lisboa é longa e a dimensão territorial extensa, mesmo tendo perdido largas franjas de jurisdição durante o século XX. Estas características, adicionadas às regras de elaboração do terceiro ciclo de estudos (doutoramentos), seriam suficientes para me levar a optar pelo estudo de uma pequena amostra.

Essa opção, porém, tem como primeira justificação o entendimento que aqui é feito do inventário enquanto ferramenta de trabalho e simultaneamente instrumento cuja construção permite reflectir sobre um conjunto de temas directamente relacionados com a definição, a interpretação e, portanto, a própria exposição/musealização dos objectos de arte colonial que integram a colecção do Patriarcado de Lisboa.

¹²⁵ McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, p. 147.

Assim, tendo feito o levantamento exaustivo de todas as fichas que foram arroladas pelo Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa relativas a artefactos potencialmente classificáveis como pertencentes ao universo da arte colonial portuguesa (e tendo chegado à soma de 346 fichas), optei por desenvolver exclusivamente aquelas que se encontram em edifícios localizáveis no perímetro urbano do que se entende como o concelho de Lisboa (e que corresponde a vinte e quatro freguesias correlacionadas com as quatro vigararias, que organizam as paróquias)¹²⁶.

Uma primeira amostra foi deste modo reunida em 149 fichas de inventário, pelo que as fichas foram preenchidas individualmente – contribuindo para a demonstração da funcionalidade e aplicabilidade do inventário enquanto ferramenta – e trabalhadas no seu conjunto através de seis tópicos de análise genericamente agregados no ponto III.1.2.

Por razões de método, havia também que ter em conta a demorada história dos próprios edifícios e a maneira como foram acumulando património, aquando da redefinição da amostra de estudo. A ancestralidade das primeiras freguesias lisboetas está por provar documentalmente mas tem sido largamente debatida. Consequentemente, as “antigas paroquiais foram reconstruídas por várias vezes (...) [fizeram-se várias] reedificações (...), e, segundo a crítica moderna, era de três séculos a duração média das antigas igrejas em que predominava a obra de madeira” o que¹²⁷, junto com a dispersão e a deficiente inventariação e conhecimento das fontes documentais e analíticas sobre a história das igrejas em Portugal (designadamente, as da diocese de Lisboa) e seus recheios, dificultou tremendamente o estabelecimento de proveniências e histórias de vida das peças escolhidas.

De novo, optei por deixar o inventário “falar” e, na sequência da enunciação das dificuldades levantadas aquando da utilização desta ferramenta e das respostas encontradas para ultrapassar as mesmas, escolhi as sete peças (entre elas, um conjunto) da amostra de estudo que analisarei no cap. 2 da parte III (O inventário enquanto

¹²⁶ Sobre as freguesias lisboetas ver <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia>, com informação sobre as cinquenta e três antigas freguesias e as vinte e quatro resultantes da lei n.º 56/2012 de 8 de Novembro (consultado em 2013.04.23).

As vigararias ou arceprestados são unidades orgânicas que permitem unir grandes áreas, facilitando o trânsito dos padres seculares de uma região para outra de maneira a permitir um maior equilíbrio na distribuição do clero no território. Sobre este assunto ver o anexo Documentação, n.º III.1 – “Quadro comparativo das freguesias e paróquias de Lisboa”. Sobre este assunto ver (consultado em 2013.04.14) http://www.patriarcado-lisboa.pt/site/index.php?cont_=80&tem=65.

¹²⁷ Silva, Augusto Vieira da – *Dispersos*, p. 192. Que o destrutivo incêndio que se seguiu ao terramoto de 1755, em pleno século XVIII, mais não vem do que confirmar.

discurso sobre o objecto). As razões teóricas e práticas específicas dessa escolha serão aí desenvolvidas.

Capítulo 3 – A historiografia da colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa

Porque o aparato teórico é, no cômputo geral da reflexão e realização desta tese fundamental, considero ser indispensável uma sistematização e análise da produção escrita e visual (afinal, os vestígios que permanecem depois da efemeridade das reflexões e mostras expositivas) que foi sendo feita sobre os artefactos que compõem a colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa¹²⁸. Num sentido lato, procura-se aqui utilizar o(s) livro(s) (entendido enquanto meio duradouro de transmissão do que foi feito e/ou escrito) como meio de apreensão da relação estabelecida entre a sociedade e o objecto, isto é “a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva”¹²⁹, e a consequente interpretação que a primeira faz dos últimos.

Dividida em dois campos de apreciação – as exposições e o inventário – a apresentação que se segue resulta da preocupação de retirar das páginas escritas a análise crítica (possível) que foi sendo feita às peças que constituem a colecção de arte colonial do Patriarcado, construindo uma história que procura responder às questões que postulei e não a uma cristalização deste tipo de conhecimento. Por isso, aquando da leitura dos textos (isto é, nos catálogos das exposições), procurei informação específica, designadamente sobre: 1) qual o entendimento elaborado sobre a arte sacra; 2) qual o discurso sobre o indo-português; 3) qual o discurso museológico (como foi organizada a informação fornecida por entrada e/ou peça). A informação específica sobre cada uma das peças, isto é, a entrada, foi recolhida nos campos correspondentes da ficha do inventário que executei.

Uma vez que a intenção foi perceber como as peças da colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa têm sido apreendidas em contexto museológico/expositivo e paralelamente preencher os campos da ficha de inventário com a informação

¹²⁸ Sobre a importância de uma “biblioteca” (isto é, de literatura crítica que contribua para a classificação e análise da colecção) ver Findlen, Paula – “The Museum (...)”, pp. 59-78 e Schulz, Eva – “Notes on the History of Collecting and of Museums in the light of selected literature of the sixteenth to the eighteenth century”. *Journal of the History of Collections*. Vol. 2, n.º 2, 1990, pp. 205-18 [206].

¹²⁹ Foucault, Michel – *L’archéologie du savoir*, p. 167 (tradução minha).

disponibilizada, procurei ser o mais exaustiva possível na recolha do material. Contudo, estou certa, que este levantamento não estará isento de falhas.

I.3.1 – Os catálogos e a historiografia da arte

Como vimos no capítulo anterior, a colecção que aqui me proponho estudar foi *construída* por mim a partir de uma reflexão de base sobre a questão da arte colonial portuguesa e, em primeira análise, fundamenta-se na pré-existência de um inventário que consultei. Acontece que este inventário não é o acto inaugural no enquadramento expositivo ou analítico do património móvel do Patriarcado de Lisboa. Na realidade, a genealogia das referências escritas às peças que habita(va)m as igrejas e casas religiosas da diocese de Lisboa deverá ser das mais recuadas, uma vez que desde sempre as crónicas, descrições, sumários, relações, relatos de festas, etc. fizeram menção aos artefactos, quer simbolicamente quer monetariamente, mais significativos.

Esta linhagem ancestral esbarra, todavia, na realidade narrativa (descrições pouco pormenorizadas, quase sempre sem menção a características e traços distintivos) e nas dificuldades para o estabelecimento de proveniências seguras das peças artísticas. Com efeito, não tem havido uma política concertada e estratégica de consulta dos arquivos para o levantamento da história da vida das peças quer em contexto museológico quer noutros como, por exemplo, o caso do próprio Patriarcado de Lisboa.

Para além do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa ter sido quase sempre deixado ao abandono e, conseqüentemente, não ter funcionado como a verdadeira ferramenta que deveria ser de acumulação de dados que fornecesse a maior quantidade e o mais actualizada possível de informação sobre cada um dos artefactos, não houve por parte da instituição interesse ou capacidade de reunir esses dados noutro suporte que permitisse saber, por exemplo, que peças têm estado presentes em que exposições. É neste sentido que a escrita (e, sobretudo, a reunião da informação) deste capítulo se impunha. O recurso aos catálogos – que remetem para o acto inicial do âmbito da museologia que foi a exposição das peças – compendia o grosso da literatura analítica e crítica sobre os artefactos e a própria colecção, face à ausência de uma reflexão de conjunto sobre o espólio e, por razões óbvias, de uma monografia sobre a mesma.

I.3.1.1 – As exposições oitocentistas

Assim, se há todo um registo de crónicas e textos ancestrais que podem (devem) ser tidos em conta para estabelecer uma genealogia das peças, contudo, o instrumento que mais faz recuar a referência a coleções de arte do Patriarcado de Lisboa é, sem dúvida, o *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art South Kensington Museum*, organizado por John Charles Robinson (1824-1913) em 1881. Com efeito, a diocese de Lisboa, fosse através do cardeal patriarca, D. Inácio do Nascimento Morais Cardoso (1811-1883; patriarca entre 1871-83), fosse através das suas casas, foi uma das grandes contribuidoras portuguesas para a exposição londrina de final do século XIX.

Logo no n.º 98 do catálogo, lê-se: “Cup in horn, mounted in delicate gold filigree, jeweled with rubies. Indo-Portuguese. 18th century” His Eminence the Cardinal Patriarch of Lisbon”¹³⁰ (uma peça que seria certamente excepcional; infelizmente desaparecida ou, pelo menos, não localizável). Uma descrição suficientemente pormenorizada (e caracterizada) para poder ser incluída no rol de peças de arte colonial; todavia, nem sempre é este o caso e, face à ausência de imagens, as linhas dedicadas a algumas peças mantêm-nas num limbo que não me permite considerá-las quer para esta resenha quer para o inventário¹³¹. E esta é uma das principais condicionantes na análise dos catálogos que não apresentam ainda critérios museológicos na menção e/ou

¹³⁰ Robinson, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art South Kensington Museum*. London: Chapman & Hall, 1881, pp. 56 ss [56]. Este catálogo, o seu autor e a importância para a construção do conceito de indo-português serão alvo de atenção mais demorada na parte II, cap. 1 desta tese.

¹³¹ Veja-se, a título de exemplo, a descrição sob o n.º 173 da sala M: “Cofre de filigrana de ouro, com fechadura esmaltada. Comprimento 0m,19. Século XVI. Igreja da Graça, Lisboa”, *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Luiz I e a presidência de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Fernando. Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 22, que não me permite com segurança afirmar tratar-se de um cofre indo-português e que, entretanto, desapareceu do acervo da igreja.

Neste sentido, igualmente o volume dedicado às estampas contribui para a dificuldade na identificação das peças, uma vez que os traços seguem uma preocupação mais ilustrativa que analítica não autorizando grandes conclusões classificativas; a título de exemplo, veja-se a estampa com o n.º 141 “Medalhão de um panno de pulpito bordado a ouro e matiz – A – 17” (*Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Luiz I e a presidência de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Fernando. Estampas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882), que corresponde no catálogo de texto à seguinte entrada: “Panno de pulpito de setim carmeizim, profusa e elegantemente bordado a torçal de côres de ouro, tendo ao centro um medalhão com o rapto de Ganimedes, rodeado por um círculo de animais fantásticos. Fig. 141. Fins do século XVI. Mosteiro de Lorvão” (*Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola [...] Texto*, p. 76), hoje pertencente ao Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra (n.º inv. T 543) e que foi em classificado por Maria João Ferreira como sino-português. Ver Ferreira, Maria João – “Ganimedes e Fortuna. Exemplos de temáticas mitológicas clássicas em peças têxteis bordadas sinoportuguesas”. *Oriente*. N.º 12, Agosto 2005, 90-114.

descrição dos artefactos, repercutindo, por outro lado, as ambiguidades de uma classificação (ou seja, a de indo-português) baseada em categorias pouco reflectidas¹³².

Logo no ano seguinte, e conjugando a vontade já anteriormente expressa de que se realizasse em Portugal uma exposição de arte ornamental e na sequência da *Special Loan* londrina¹³³, ocorreriam menções ao que aqui designamos por arte colonial e que se encontra na posse da diocese de Lisboa. Por exemplo, “260. Cofre de tartaruga com fechadura e ornatos de prata representando flores, ramos, aves e quadrupedes. Comprimento 0m, 22. Seculo XVI. Freguezia de S. Pedro de Almargem do Bispo”¹³⁴. Uma peça que embora não fazendo parte da amostra por mim seleccionada, foi inventariada por José Bénard Guedes em 1971 e que, precisamente por causa desse inventário, posso com segurança incluir na colecção de arte colonial¹³⁵.

Também a taça em corno de rinoceronte elencada no catálogo da exibição londrina surgia neste outro, agora numerado sob 565 na sala O: “Vaso de unicornio com azas e ornatos moveis de filigrana de oiro, cravejada de pedras. Altura 0m,09. Mitra Patriarchal de Lisboa.”¹³⁶

Como atrás referi, às debilidades analíticas inerentes à insuficiente caracterização das peças neste primeiros catálogos expositivos, aliavam-se os equívocos classificativos que a taça em corno de rinoceronte bem espelha. Com efeito, registre-se que a descrição neste catálogo omitia a menção à origem (mais do que duvidosa, contudo) indo-portuguesa (o que torna o trabalho de estabelecimento de uma genealogia das peças numa tarefa detectivesca e algo dependente da sorte) bem como a data atribuída por John Charles Robinson. E esta diferença, que poderia também (e poderia de facto?) expressar um maior cuidado na atribuição de origens e datas por parte da organização portuguesa, é afinal timbre, em termos gerais, de todo o volume. O texto é confuso, as entradas das peças não são todas semelhantes – mas, genericamente, apresentam um Bilhete de Identidade (daqui em diante BI) numerado sequencialmente por sala, com nomeação do objecto e/ou título, a técnica, alguma caracterização formal

¹³² Veja-se, a título de exemplo, a descrição sob o n.º 387 da sala N: “Imagem de Nossa Senhora, escultura em dente de cavallo marinho. Serve-lhe de peanha um globo cercado pela serpente, sobre uma base de folhagens. Altura 0m,36. Obra indiana. Seculo XVII. Igreja de Trevões.”, *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola (...)*. Texto, p. 46.

¹³³ Sobre este assunto ver ponto II.1.6.1.

¹³⁴ *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola (...)*. Texto, p. 32.

¹³⁵ AHP, *Sintra: Igreja paroquial de S. Pedro*, n.º 15.

¹³⁶ *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola (...)*. Texto, p. 61.

e, por vezes, dimensões e/ou datação, e, quase sempre, a proveniência (veja-se como excepção o n.º 567 da sala O na p. 61), ou seja, a menção de a quem (indivíduo ou instituição) pertencia o objecto – e não cumprem sempre os mesmos critérios. Evidente é, não obstante, que o discurso subjacente era o que se centrava na valorização da arte ornamental, seguindo os ditames críticos da época¹³⁷, pelo que a preocupação com o indo-português surgia de forma dispersa e não poucas vezes baralhada com as expressões “obra indiana”, “porcelana da Índia”, etc.¹³⁸. Por fim, as alfaías litúrgicas eram incluídas neste discurso, não havendo qualquer menção a arte sacra.

De todas as peças emprestadas pela *Mitra Patriarchal de Lisboa* ou por alguma das igrejas ou casas pertencentes à diocese da capital para a realização da exposição no Palácio Alvor em 1882, a única que foi possível identificar e confirmar como pertencente ainda ao Patriarcado é um sacrário de filigrana de prata da igreja paroquial de Santos-o-Velho que apresentava apenas uma descrição formal (peça que será tratada no ponto III.1.3.3 – Sacrário).

Seguiu-se um enorme hiato de mais de cinquenta anos. As razões são mais simples do que tal distância temporal poderia deixar transparecer. Em concreto, a situação política e patrimonial alterou-se e isto reflectiu-se no paradigma expositivo (por ténue que fosse) até então existente.

As décadas de 80 (Exposição Distrital de Aveiro, em 1882, e a exposição organizada na Biblioteca Eborense, em 1889) e 90 (Exposição de Arte Sacra Ornamental, em 1895) do século XIX ainda assistiram à realização de “grandes” exposições que seguiam o figurino instituído, mas a implantação da República logo no início da centúria ulterior condicionou iniciativas futuras. A questão não pode ser resumida à mera ideia de que a mudança de regime político justificou tudo. O problema é mais vasto e prende-se essencialmente com a alteração do paradigma de ensino e de entendimento do que era e quais as políticas a seguir na vertente patrimonial, que vinha a ser esboçado e sucessivamente concretizado desde a lei de 30 de Maio de 1834 que decretara a extinção das ordens religiosas¹³⁹: a inventariação, a venda em hasta pública

¹³⁷ Voltarei a estes assuntos (a classificação indo-portuguesa e a arte ornamental) mais demoradamente ao longo da Parte II.

¹³⁸ Este assunto será retomado no ponto II.1.6.1.

¹³⁹ Sobre este assunto ver Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia*. Coimbra. Tese de doutoramento em Museologia e Património Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 87-90, e Custódio, Jorge Manuel Raimundo – “*Renascença*” artística (...).

e a incorporação dos bens da Igreja nas colecções nacionais faziam parte desta alteração.

Assim a reconstrução das relações entre Estado e Igreja nos trinta anos que mediaram entre 1910 e a assinatura da Concordata (1940) e, particularmente, as possibilidades de a última partilhar o seu património em exposições de carácter público, terá sofrido um revés significativo alimentado pela comoção dos anos republicanos anticlericais.

Outrossim, os museus nacionais (designadamente o MNAA) estavam a construir-se, a reunir e classificar as suas colecções, a formar equipas, e os seus/suas técnicos/as eram ainda chamados para dar pareceres e intervir em decisões patrimoniais que consumiam tempo, definiam estratégias museográficas e delineavam políticas patrimoniais e artísticas, investindo, portanto, na exposição dos seus espólios.

I.3.1.2 – Joaquim de Vasconcelos e a historiografia da arte

Ainda assim, esse foi um interregno excepcional. Já se voltará aos catálogos e aos seus textos. Por ora, demoremo-nos no único texto monográfico que inclui objectos desta colecção: *Arte Religiosa em Portugal* de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)¹⁴⁰. A justificação para tal é linear. Escrito originalmente em fascículos entre os anos de 1914 e 1918, o historiador de arte recorreu ao que era “«fotografável» [e ao] «museável»” (ou seja, na prática, aos museus e aos tesouros das catedrais) para escrever o texto e¹⁴¹, nessa altura, uma das esculturas com iconografia da Virgem da colecção do Patriarcado pertencia ao acervo do MNAA, tendo sido restituída à Igreja em 1940 aquando da assinatura da Concordata¹⁴².

Conforme Artur Nobre de Gusmão salientava no prefácio da reedição de 1994, um dos aspectos mais notáveis destes volumes era o uso da fotografia, que vinha assim suprir a ausência de discurso visual nos catálogos a que até agora me referi (o que era,

¹⁴⁰ Sobre este autor ver Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936). Historiador, crítico de arte e museólogo*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008, 2 vols.

¹⁴¹ Artur Nobre de Gusmão, “Prefácio”, in Vasconcelos, Joaquim de – *Arte religiosa em Portugal*. 2.^a ed. Lisboa: Veja, 1994, vol. 1, p. 10.

¹⁴² Sobre este assunto ver MNAA, Arquivo Documental, Cópias da correspondência remetida, n.º 16: *Ofício dirigido ao Director-Geral da Fazenda Pública sobre a entrega de objectos ao Patriarcado*, Lisboa, 1941, 21 de Julho e Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal*, pp. 91-2. Para um estudo mais aprofundado ver Luís Salgado de Matos, “Os bispos portugueses: da Concordata ao 25 de Abril – alguns aspectos”. *Análise Social*. Vol. XXIX, Ns. 125-126, 1994, pp. 319-84 e, do mesmo autor, *A separação do Estado e da Igreja*. Lisboa: D. Quixote, 2011.

aliás, timbre de Vasconcelos, que utilizava amiúde imagens nos seus trabalhos). Não menos importante, até por estar metodologicamente ligado ao que se acabou de escrever, era a “identifica[ção da obra] com objectivos próximos dos do Inventário e de Roteiro, ideias [pelo menos para alguns] já então na ordem do dia”¹⁴³.

Acresce que, neste caso em particular, não fora a fotografia e nunca se saberia que a “Nossa Senhora da Conceição (marfim)” se refere à extraordinária escultura que se encontra hoje no Museu de São Vicente de Fora com o n.º inv. 636 [Fig. 2].

As palavras de Joaquim de Vasconcelos não poderiam ser mais encomiásticas – “Eis uma obra de arte que honraria a collecção mais opulenta!” – e o que se segue é de igual tom, manifestando através do exímio domínio da língua o assombro sobre o objecto e a qualidade do olhar depositados sobre o marfim. Mas Vasconcelos era um homem de programa, de lutas (como é notório na introdução que escreveu sobre o MNAA e as estratégias políticas definidas para o mesmo, logo antes do estudo das peças), e o indo-português preocupava-o pouco, o que se aliava ao seu entendimento algo confuso e muito dominado por uma visão euro-centrista sobre a qualidade dessa arte (como se verá no ponto II.2.3). Assim, escreveu também “Tenho duvidas sobre a procedencia d’esta poetica obra de arte, talvez italiana, do principio do seculo XVIII”¹⁴⁴, ao mesmo tempo que considerava que a Virgem (MNAA, n.º inv. 405 Esc.) era de fabrico nacional e não encontrava paralelos que não os europeus para o cofre goês [MNAA, n.º inv. 577 Our], revelando a dificuldade em reconhecer o potencial estético e qualidade técnica da escultura, e ourivesaria, indo-portuguesas¹⁴⁵.

¹⁴³ Artur Nobre de Gusmão, “Prefácio”, in Vasconcelos, Joaquim de – *Arte religiosa em Portugal*, p. 10.

¹⁴⁴ Vasconcelos, Joaquim de – *Arte religiosa em Portugal*. Vol. 2, pp. 40-1.

¹⁴⁵ E de facto a Virgem é uma peça notável e não tão facilmente classificável como indo-portuguesa. Com efeito, as formas perto da estética barroca que, pela universalidade das mesmas, fizeram perder muito do que havia de autóctone no talhe do marfim e que possibilitava a caracterização formal, não facilitam a identificação. É no tardo da base da peça que se retiram as dúvidas, esculpida que está com os recorrentes motivos das nuvens enroladas tão comum a outras peças indo-portuguesas. Não obstante, mencione-se, num registo muito diferente, as seguintes palavras de Sousa Viterbo: “As esculturas de marfim indianas são trivialíssimas e não se confundem.”, Viterbo, Sousa – *Exposição d’Arte Ornamental. Notas ao catalogo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 44.

Por fim registre-se que esta peça seria proveniente do Mosteiro de São Vicente de Fora, uma vez que consta no livro de arrolamento com igual nome: “N.º 407: Imagem de N. S^a da Conceição, escultura em marfim, em duas peças, na base o crescente três cabeças de cherubins com os cabelos dourados um anjo e 3 animais. O Cabelo da Virgem, o cinto, a orla do Manto são dourados. Trabalho do primeiro terço do século XVIII. Altura da santa, 0,44”, MNAA, Arquivo Documental, *Inventário de S. Vicente* (cópia), L.º 50, [c. 1913]; e que foi alvo de um restauro no antigo Instituto José de Figueiredo (Direcção-Geral do Património Cultural – Instituto dos Museu e da Conservação, Lisboa [doravante DGPC – IMC], Antigo Instituto José de Figueiredo – Arquivo, Processo restauro AD/97, Setembro 1997).

I.3.1.3 – As exposições-efemérides

Voltemos, portanto, às exposições e catálogos e aos mais de cinquenta anos de hiato. Em 1947 Lisboa celebrava oitocentos anos sobre a conquista cristã da cidade e a capital foi alvo de um intenso programa festivo. Entre as inúmeras actividades, realizou-se uma exposição dedicada ao seu santo mais famoso, o franciscano António, para a qual a Sé Patriarcal forneceu peças¹⁴⁶.

A exposição, concebida por Julieta Ferrão (1899-1974), tinha propósitos biográficos (quase hagiográficos) e, embora estivessem presentes vários marfins indo-portugueses da colecção do comandante Ernesto Vilhena (entradas 109, 114, 115 e 120 do cat., com fotografia a preto e branco), não havia qualquer discurso (ou sequer nomeação; apenas se indicava o material) sobre o mesmo. Aliás, pese embora a experiência e percurso profissional de Julieta Ferrão, a qualidade das legendas das peças são, do ponto de vista museológico, muito desiguais: as da pintura são bastante completas; as de escultura pouco mais referindo do que o material e a altura; e, como se viu, o mobiliário não merecendo mais do que a identificação da tipologia. Aliás, a identificação da caixa de charão como sendo “oriental” só nos é fornecida por outro cat. de 1981 (que adiante veremos], por comparação de informação.

Quase trinta anos depois, em 1973, realizou-se uma grande exposição dedicada a celebrar o oitavo centenário da chegada das relíquias de S. Vicente, padroeiro alfacinha, a Lisboa. Nesta mostra, que contou com várias peças artísticas do Patriarcado de Lisboa, expôs-se uma que se incluiria na produção ultramarina portuguesa; trata-se do n.º “186. Cofre de madrepérola e prata que guardava as relíquias de S. Vicente. Séc. XVII. Dims.: 700x350x350mm. Cabido da Sé de Lisboa”, sem qualquer informação ou contextualização, não obstante o santo valenciano do século IV ser menos dado a ecumenismos missionários¹⁴⁷.

¹⁴⁶ “280. Caixa de charão contendo as vestes da Imagem de santo António menino de coro e do Menino Jesus, bordadas pelas infantas filhas de El-Rei D. João VI. (Sé Patriarcal)”, in *Exposição iconográfica e bibliográfica de Santo António de Lisboa. Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1947, p. 76. Agradeço a Maria João Vilhena de Carvalho a chamada de atenção para estas exposições.

¹⁴⁷ *Catálogo da Exposição Iconográfica e Bibliográfica comemorativa do VIII centenário da chegada das relíquias de São Vicente a Lisboa*. Lisboa: Serviços Culturais da C.M.L., 1973, p. 165. A esta informação acrescentava-se uma fotografia a p&b, extra-texto, no final do catálogo.

Em 1981 realizar-se-ia outra exposição antonina, desta vez dedicada à passagem dos setecentos e cinquenta anos sobre a morte de Santo António. Comissariada por Irisalva Moita, a mostra integrava-se em novo programa comemorativo que a autora esboçava na “Introdução” do catálogo publicado e, pesasse embora, a linha biográfica da comemoração, havia, quer na informação fornecida sobre as peças quer na comunicação dos textos informativos quer, por fim, no que subjazia à concepção da mostra, uma evidente preocupação de cariz museográfico.

A autora mencionava na “Introdução” que “uma exposição com este âmbito, implicando a comparticipação de um grande número de igrejas e outras instituições religiosas, só se tornara possível com o apoio interessado do Patriarcado” – ou seja, reconhecia a dispersão das peças e a gestão administrativa centralizada das mesmas – e evocava o “inestimável auxílio prestado pelo Inventário Artístico das Igrejas da Diocese que v[inha] sendo organizado pela Comissão de Arte Sacra, sob a direcção de José Benard Guedes que o facultou aos nossos Serviços para a recolha dos primeiros elementos”. Admitia, aliás, que fora devido ao Inventário que se tornara “possível o levantamento dos vestígios materiais do culto de Santo António em Lisboa e seu termo”¹⁴⁸, ou seja, que o inventário funcionara como discurso sobre (não o objecto mas, através deles) o tema em análise.

Estranhamente¹⁴⁹, e não obstante a presença de duas esculturas indo-portuguesas em marfim – cats. ns. 97 e 98, do acervo do Museu Antoniano (sob tutela da Câmara Municipal) – nenhuma era nomeada como tal, ao contrário do que aconteceu com uma outra do mesmo museu, com o corpo em madeira pintada e cabeça de marfim (cat. 96)¹⁵⁰. Assim, e apesar de haver uma preocupação de fornecer o máximo de dados museológicos sobre as peças – material, técnica, dimensões – não há verdadeiramente uma categorização (baseada numa reflexão) sobre o indo-português.

¹⁴⁸ Irisalva Moita, “Introdução”, in Moita, Irisalva (coord.) – *O culto de Santo António na região de Lisboa. Exposição comemorativo do 750.º da Morte de Santo António (1231-1981)*. [Lisboa]: Câmara Municipal de Lisboa, [1981], p. 5. É neste catálogo que o caixão acharoadado volta a ser referenciado: “baú em madeira acharoadado, trabalho oriental, 28x80x30 cm, séc. XVIII, contendo várias peças de roupa destinadas à *Imagem do Santo*, de roca, bordados oferecidos pela Infanta Dona Isabel Maria à corporação dos «Meninos do Coro» da Sé”, p. 19. Conforme é notório, a informação é muito mais extensa e a preocupação com a identificação correcta das características da peça é mais acentuada; o que, aliás, nos permite colocar este espécime fora do horizonte cronológico da realização desta tese.

¹⁴⁹ Ou talvez não, uma vez que estou convencida que o indo-português era por esta altura um tema latente mas com poucos cultores, como Bernardo Ferrão e Madalena Cagigal e Silva (conforme se verá no cap. 2 da parte 2), e que teve uma explosão massificada de interesse, estudo e comércio na sequência da realização da XVII.^a em 1983.

¹⁵⁰ Moita, Irisalva (coord.) – *O culto de Santo António*, p. 107.

Os três catálogos a que acabei de me referir (de 1947, 1973 e 1981), e que poucas peças de arte colonial expõem, ajudam a perceber o padrão que vigorou quanto à exibição pública de peças da diocese de Lisboa.

Conforme ficou claro no capítulo anterior, o que o Patriarcado de Lisboa dispõe é de um património móvel de valor artístico que se pode constituir em colecção. Todavia, não estando sob um tecto (nos sentidos literal e figurado da palavra) museológico, dificilmente os objectos poderiam ser alvo de análises e comunicação de conjunto, sendo antes trabalhadas aquando da realização de exposições de grande envergadura com carácter nacional ou regional. Enfim, as exposições-efemérides, conforme as designei, marcadas pela celebração de episódios únicos, temáticos, irrepetíveis e datados, proporcionados pelo calendário.

I.3.1.4 – Dos ciclos comemorativos aos nossos dias

Porém algo iria mudar. A realização da XVII.^a dedicada ao tema genérico de “Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento” refundou o circuito expositivo que incorporava o que de melhor possui o património artístico português, museológico e diocesano¹⁵¹.

Espelhando, aparentemente, mais o desinvestimento da própria Igreja na salvaguarda e representação do seu património do que as consequências dos anos de tensão com o Estado¹⁵², a presença da diocese de Lisboa nesta importante exibição fez-se de forma administrativamente desregrada (com vários e ambíguos organismos a tutelarem os mesmos espaços e a darem a resposta solicitada pelas entidades organizadoras da exposição) mostrando que também o trabalho levado a cabo durante anos pela CAS, ao contrário do que se passara na exposição municipal comissaruada por Julieta Ferrão, de pouco servira¹⁵³.

¹⁵¹ A importância desta exposição como refundadora, não só das potencialidades expositivas e museológicas no panorama do país mas também no projecto de integração de Portugal num circuito expositivo europeu, bem como na revitalização da historiografia portuguesa, na geração de equipas interdisciplinares e na reavaliação do património nacional e da sua historiografia (e sua projecção no estrangeiro) está ainda, infelizmente, por fazer.

¹⁵² Esta é uma história largamente por fazer e escrever, e lembro que apenas me reporto à diocese de Lisboa, mas como se referiu anteriormente, os cinquenta anos que passaram entre 1895 e 1947 não são homogêneos, e o retomar de relações cordiais (de facto, logo em Fevereiro de 1918) e ulteriormente, privilegiadas, entre o Estado e a Igreja Católica foi mais rápido do que se tende a pensar: Ver Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal*, p. 90.

¹⁵³ Pinto, Carla Alferes – “À volta de três personagens e um inventário (...)”, pp. 228-34.

O grosso da representação que aqui nos interessa encontrava-se exibido no Mosteiro dos Jerónimos na exposição A Arte e a Missionação na Rota do Oriente. No catálogo, o segundo volume de um conjunto, surgem três peças da diocese de Lisboa: um cofre, um Menino Jesus Bom Pastor (cat. 252, p. 264) e um pano de cinzas (cat. 286, p. 283); das três só a primeira se incluí na amostra selecionada¹⁵⁴.

O cofre estava incluído na temática do catálogo dedicada à “Ourivesaria indo-portuguesa”. Esta constatação levanta problemas interessantes sobre a classificação deste tipo de peças, uma vez que podem ser inventariadas pelo material/técnica – isto é, ourivesaria (prata) ou tartaruga (ou uma categorização que aponte para materiais raros, diversos, *exotica*, etc.) – ou pela função – ourivesaria ou mobiliário. Neste caso, e uma vez que o cofre da igreja do antigo convento dos Barbadinhos (hoje, paroquial de Santa Engrácia) não tem número de inventário, a autora do texto adoptou a norma seguida no MNAA, que classifica como ourivesaria não só os cofres feitos exclusivamente em metal precioso, como os que, sendo feitos maioritariamente noutro material, incorporam metal precioso nas ferragens e /ou armações (veja-se o exemplo do também presente no catálogo cofre em madrepérola n.º inv. 539 Our).

Esta opção (e insisto que de opção se trata, porque no mesmo núcleo da mostra estava presente um cofre do Museu Nacional de Soares dos Reis cujo n.º inv. é 145 Div., ou seja, encontra-se classificado como diversos) condiciona o discurso que se faz sobre o objecto¹⁵⁵. Se dúvidas houvesse, e ainda voltando ao texto da autoria de Maria Fernanda Passos Leite, não se fez qualquer menção a arte sacra. Aliás a autora escreveu que os pequenos cofres que ali se mostravam eram “para uso civil, [e sendo] na maior parte dos casos provenientes de igrejas e conventos, acabaram por ter na sua quase totalidade, utilização para fins religiosos como receptáculos para guardar relíquias”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Quanto ao Menino Jesus, e apesar de ser uma peça de extraordinária qualidade, pertence à vigararia de Torres Vedras; o pano de cinzas está considerado como tendo “influência oriental” e não produção oriental, pelo que não se incluiria na nossa colecção. De qualquer das formas, no catálogo *De Goa a Lisboa* de 1991 uma peça igual é classificada como indo-portuguesa e nomeada como Vêu de cálice (MNAA, inv. n.º 489 Tec).

¹⁵⁵ “If the architecture of museums signals their civic and symbolic value in the world, what may be called the semiotics of the museum interior are no less important, for through the museum’s internal codes and conventions, its modes of classification and display, hierarchies are affirmed and systems of thought and interpretation articulated. As James Clifford put it, the «taxonomic, aesthetic structure» of a collection constitutes the vital matrix which individual objects are apprehended and given meaning.”, James Clifford – *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988, p. 219, cit. in McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, p. 111.

¹⁵⁶ Leite, Maria Fernanda Passos – “Ourivesaria indo-portuguesa”. In *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Cumpru-se o mar”*. A

Uma vez que o tema da arte sacra será alvo de um desenvolvimento mais extenso no próximo cap., destaco sem mais comentários a palavra “utilização”, isto é, função (uma questão central na classificação dos objectos e que será retomado na parte III, cap. 1), e a expressão “receptáculos para guardar relíquias”.

Com efeito, neste texto não se encontra a designação arte sacra mas mencionam-se os objectos que se incluíam na “Ourivesaria indo-portuguesa” e se encontravam expostos noutro núcleo, a Sala do Capítulo, que continha os artefactos usados no culto religioso (enquanto no pavilhão estavam os cofres e as outras peças de uso civil). O que é digno de registo para o tema em apreço (como a classificação das peças condiciona o discurso), é que o núcleo apresentado na Sala do Capítulo recebeu o título genérico de “Arte sacra” no catálogo.

Assinado por Maria Helena Mendes Pinto, o texto “Arte sacra” dividia-se em dois sub-pontos “Missionação” e “A imaginária luso-oriental” e a ligação advinha da presença de missionários nas viagens; missionários esses que iam evangelizar os novos territórios e se encontravam “intimamente ligad[os] à magnificência da Arte Sacra, inseparável do espírito da Contra-Reforma e bem adequada ao esplendor do Oriente” que era particularmente expressiva na “imaginária luso-oriental”¹⁵⁷.

Neste ponto convém chamar a atenção para a importância dos textos de catálogos (que tenho vindo a utilizar) que nesta nova série de livros que aqui se começa a analisar emergem como novidade devido à sua natureza. Estes textos têm conteúdos que fogem ao registo introdutório, celebrativo e factual dos textos de catálogos do que nomeei aqui como exposições-efemérides, afirmando-se antes como autênticos ensaios, fundamentais para o crescimento da investigação e escrita da disciplina da História da Arte.

Voltando ao catálogo da exposição nos Jerónimos, o discurso sobre o indo-português remete para os *topoi* de avaliação e descrição da arte europeia – formas, motivos decorativos, técnicas, marcas de autoria –, em que a percepção do que é *estrangeiro* passa por interpretações nas quais são dadas relevo ao luxo e exotismo dos materiais, à tentativa de identificação/diferenciação das influências hindus, árabes,

arte e a missionação na rota do Oriente – Mosteiro dos Jerónimos II. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1983, pp. 166-8 [167]. Doravante, *XVII Exposição – Mosteiro dos Jerónimos II*).

¹⁵⁷ Pinto, Maria Helena Mendes – “Arte sacra”. In *XVII Exposição – Mosteiro dos Jerónimos II*, pp. 251-2 [251].

muçulmanas, etc., à valorização da(s) excelência(s) técnica(s) autóctone(s), surgindo igualmente caracterizado como exuberante e híbrido.

Como atrás ficou escrito, a XVII.^a refundou a maneira de pensar as exposições de arte e património em Portugal, bem como a maneira de reunir, trabalhar e exhibir os objectos. Realizada já depois da assinatura do acordo de pré-adesão do País à (então) Comunidade Económica Europeia (3 de Dezembro de 1980) preparou o terreno para a celebração de Portugal como nação convidada do festival Europália, que se concretizou em 1991¹⁵⁸.

Levado a cabo em Bruxelas (onde foi estabelecido desde 1969), o festival, que tinha em Rui Vilar o comissário-geral, durou três meses e apresentou colóquios, espetáculos de teatro, música, dança, cinema, lançamentos de livros e discos, e exposições. Concretamente, dez exposições que abordavam temáticas designadas genericamente por arte antiga, sendo que são três as que nos interessam aqui.

A narrativa subjacente aos catálogos *Via Orientalis* e *De Goa a Lisboa*, mas particularmente ao primeiro, é a de que aquelas exposições assinalavam o “encontro de culturas”, que contribuiu para a formação de uma “mentalidade universal”. Será talvez interessante mencionar que os comissários no pequeno texto de introdução escolheram deter-se em tópicos de análise como a importância da revitalização do comércio a uma escala trans-continental, o grande avanço tecnológico, náutico e cartográfico proporcionado pelas navegações, e a introdução de uma “nova” religião na Ásia que transportou inevitavelmente, também, novos valores culturais. De forma diversa, no texto oficial de apresentação do catálogo escreveu-se sobre as exposições como cobrindo a representatividade do *período áureo* da história portuguesa e *topoi* tão deslocados quanto a justificação de uma suposta miscigenação¹⁵⁹, o que talvez espelhe alguma tensão entre o discurso de Estado (europeu?), e o entendimento dos historiadores e investigadores. As razões e formas de apropriação de um pelo outro, embora muito interessantes, escapam obviamente ao âmbito desta tese.

¹⁵⁸ Como, aliás, é reconhecido por Maria Helena Mendes Pinto e Ezio Bassani no prefácio ao catálogo, *in* Pinto, Maria Helena Mendes e Bassani, Ezio (com.) – *Via Orientalis*. Bruxelles: Fondation Europalia International, 1991, p. 20.

¹⁵⁹ “«Via Orientalis» évoquera la grandeur d’un pays complètement tourné vers la mer, et donc l’histoire séculaire, riche et glorieuse, fait la fierté des Portugais. (...)“La mince bras de mer separe les Portugais de l’Afrique: c’est peut-être ce qui explique la quasi-absence de provincialisme et de préjugés racistes chez eux, et prédestinait leur pays à un métissage culturel, spirituel et esthétique que lui donne aujourd’hui cette vocation européenne affirmée voici peu politiquement.”, Etienne Van Driessche, *in idem*, [13].

Apesar dos textos mais avisados, seja da direcção da exposição – “«Via Orientalis» est enfin le voyage où nous transportent ces objets [utilitaires, de culte domestique], produits de la confluence des Portugais avec d’autres cultures...”¹⁶⁰ – seja do comissariado, os objectos são sobretudo entendidos sob um discurso feliz dominado pelo binómio missão-produção artística, povoado por palavras como exótico, simbólico, articulação e híbrido¹⁶¹. Já no que diz respeito à organização da informação sobre as peças, esta é feita de forma exemplar, recuperando e disseminando dados que só eram conhecidos pelos/as técnicos/as dos museus e ficaram, portanto, doravante disponíveis para qualquer investigador.

O catálogo está estruturado geograficamente e, por razões não alheias ao comissariado mas também à (então) ainda recente redescoberta, os marfins afro-portugueses ocupavam um espaço significativo. Maria Helena Mendes Pinto assinou o texto dedicado à arte indo-portuguesa, remetendo a origem do termo para Francisco Marques de Sousa Viterbo (1845-1910) e caracterizando-a assim¹⁶²: “l’art indo-portugaise est dû, pour l’essentiel, à l’apposition de modèles décoratifs indiens à des formes occidentales – plus exactement à des formes portugaises – ou exceptionnellement, à l’adoption de formes copiées à partir de l’art millénaire hindou. Il est aussi en rapport avec la christianisation (...)”¹⁶³, ou seja, a agregação (aposição) de motivos decorativos indianos às formas europeias, ocorrido em território asiático. Esta é igualmente a argumentação apresentada no mais circunscrito geograficamente *De Goa a Lisboa*, soberbamente ilustrado, com as páginas ímpares reservadas às fotografias das peças acompanhadas por entradas nas páginas pares¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Texto assinado por Simonetta Luz Afonso, in *ibidem*, [15].

¹⁶¹ “L’évangélisation missionnaire, caractéristique de l’expansion portugaise, crée un art sacré où l’imaginaire occidental était traduit dans un langage exotique.” Texto de Simonetta Luz Afonso, in *ibidem*, [15]; ver também o texto de introdução de Maria Helena Mendes Pinto e Ezio Bassani.

¹⁶² Médico de formação, apaixonado por arqueologia e professor da disciplina na Academia de Belas-Artes; ver biografia in Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa: A Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e materialização*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 52.

¹⁶³ Maria Helena Mendes Pinto, “L’art indo-portugaise”, in Pinto, Maria Helena Mendes e Bassani, Ezio (com.) – *Via Orientalis*, pp. 105-7 [105].

¹⁶⁴ Pinto, Maria Helena Mendes; Costa, João Paulo Oliveira e Macedo, Jorge Borges de – *De Goa a Lisboa. A arte indo portuguesa dos séculos XVI a XVIII*. Coimbra: Instituto Português de Museus/Museu Nacional de Machado de Castro, 1992. A exposição De Goa a Lisboa esteve patente em Bruxelas (de 24 de Setembro a 15 de Dezembro de 1991) e em Coimbra, altura em que se publicou um catálogo exactamente igual ao da exposição belga, pelo que optei por usar este nas referências bibliográficas. Neste catálogo estiveram expostas três peças do Patriarcado (cats. 6, 25 e 28, de Sintra, Torres Vedras e Vialonga) nenhuma delas fazendo parte da amostra seleccionada.

Foi também Maria Helena Mendes Pinto quem assinou as quatro entradas de peças da colecção de arte colonial do Patriarcado mostradas nas duas exposições De Goa a Lisboa. Para além da qualidade da descrição formal, é igualmente visível a preocupação pela reconstituição de atribuições técnicas e a classificação das mesmas através dos supostos referentes geográficos (que se exprime igualmente na “fronteirização” dos textos).

Já no que se relaciona com a exposição Triunfo do Barroco (apresentada em Bruxelas entre 19 de Setembro e 29 de Dezembro de 1991 e depois replicada no Centro Cultural de Belém em 1993), o discurso dominante é o da caracterização do barroco, particularmente o joanino, na sua opulência visual, formal e material, pelo que tanto a arte sacra quanto o indo-português são como que relegados para o olvido. Não que não existam peças que tenham tido função religiosa (há inclusive um capítulo intitulado “O sagrado e as Festas”) ou que o indo-português não surja a classificar objectos (cat. II.27, p. 228 e IV.70, p. 376), mas a preocupação que comanda a análise das mesmas é outra, o que apenas reforça, por um lado, a constatação inerente à realização desta tese de que o discurso sobre os objectos (qualquer discurso) é uma construção e, por outro, o seu âmbito cronológico¹⁶⁵.

Estas exposições, que se assumiram como devedoras do trabalho iniciado com a XVII.^a, colocaram a investigação e os estudos um passo mais à frente e foram (também devido ao seu impacto, e como já se afirmou) replicadas em Portugal e, no caso da *Via Orientalis*, no Japão (com ligeiras alterações no comissariado e sendo acrescentado um número reduzido de peças), tendo sido publicado um catálogo em 1993 integralmente traduzido para japonês, com resumo dos textos em inglês.

Não obstante o impacto destas mostras, e por razões que não saberei explicar, verifica-se uma certa repetição das peças de exposição para exposição. É certo que os objectos exibidos são dos que têm mais qualidade e originalidade, mas ainda assim terá de haver outras razões que expliquem que se expusessem as mesmas peças do Patriarcado e, sobretudo, sempre em número reduzido, reflectindo a exígua pesquisa no Inventário Artístico, a impossibilidade de o consultar ou a difícil resposta obtida por parte da cúpula do organismo e/ou das diferentes igrejas.

¹⁶⁵ Teixeira, José de Monterroso (com. cient.) – *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, 1993.

A questão, que não cabe nos objectivos desta tese, torna-se tanto mais interessante quando vista à luz do ano de viragem que foi 1994. Viragem em dois sentidos: por um lado, as peças do Patriarcado foram expostas numa mostra patrocinada pela Conferência Episcopal Portuguesa (daqui em diante CEP)¹⁶⁶, por outro, os objectos serviam para “lembrar os nossos maiores na fé e na evangelização e manifestar-lhes o seu grande apreço [da CEP] pelas obras que nos legaram no campo religioso e cultural”¹⁶⁷. Ou seja, as peças artísticas, e as coloniais ainda mais, voltavam a servir para ilustrar uma narrativa missionária (que foi recuada a Santo António, pela vontade que teve de recuperação das relíquias dos mártires de Marrocos, fazendo ecoar uma ressonância celebrativa que será tratada mais demoradamente na parte II), onde o religioso (o católico) se colocava como um imperativo.

Assim, os objectos eram genericamente entendidos como arte sacra, cheios de *catolicidade*¹⁶⁸. Ressalve-se que não obstante o carácter conservador do discurso, a maior parte das peças apresentadas nesta mostra estavam, de facto (como ainda estão), a uso e incorporavam, portanto, valores de sacralidade que lhe advinham da função na prática dos ritos e cultos católicos¹⁶⁹. Contudo, exibidas que foram dentro de um quadro

¹⁶⁶ “*Encontro de Culturas* foi a primeira grande exposição de iniciativa eclesiástica em Portugal, aproveitando a dinâmica cultural gerada pelas celebrações da Capital Europeia da Cultura em Lisboa.”, Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal*, p. 237. O assinalável êxito levou, aliás, a que fosse lavada até à cidade do Vaticano, onde esteve patente entre Março e Junho de 1996. Para uma pormenorização das várias exposições realizadas em todo o país com temática religiosa ver, *idem*, pp. 200-75.

¹⁶⁷ D. João Alves, “Uma iniciativa da Conferência Episcopal Portuguesa”, in Guedes, Maria Natália Correia (planificação e coord.) – *Encontro de Culturas. Oito séculos de missionação portuguesa*. Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, pp. 19-21 [19].

¹⁶⁸ “Que se passa com o cristianismo? Se nas suas expressões artísticas há parecenças, elas resultam dos temas tratados ou da função dos objectos, já que os estilos mudam com os séculos e os Continentes, e a todos eles se mostra aberta a sensibilidade cristã! Aberta ao equilíbrio europeu, ao quietismo oriental, ao dramatismo africano, ao colorido da América... (...) Experiência decisiva fez-se quando, para além de dar valor cristão e uso religioso aos objectos, às palavras, aos gestos, às datas, aos cantares, aos ritos, foi urgente dialogar sobre concepções e sentimentos. Muitos destes, oriundos das florestas dos bárbaros ou encontrados nas sanzalas africanas e também nas praias do Oriente (o dever da vingança, o fatalismo dos espíritos, a sentença da reencarnação...) teve o cristianismo de os enfrentar, convertendo a crença e educando os sentimentos de quem os partilhava. (...) A *catolicidade* (...) Se tal acontece na Igreja dos nossos dias, como somos felizes nós, os cristãos de Portugal, que já conhecemos há séculos a maravilha do que Deus realiza em tantos povos de outros Continentes, aonde fomos levar a fé.”, D. Albino Cleto, “Inculcar a fé”, in *idem*, pp. 23-5.

¹⁶⁹ Sobre este assunto, e num contexto mais amplo de musealização efectiva dos objectos, veja-se a posição do Cabido da Sé de Lisboa ao preferir a exposição do tesouro da catedral em detrimento da construção de um museu “como um simples e harmonioso repositório de obras de arte religiosa ou de especial valor cultural do passado, sem qualquer ligação com a finalidade para que foram criadas e que as justificou. Pretendeu-se, sim, embora modestamente, [ao expor o tesouro] participar numa nova evangelização, vincando a ideia de que os objectos expostos – portadores de valor espiritual e religioso – só têm razão de ser no auxiliarem os cristãos a prestarem a Deus «toda a honra e toda a glória» e a sentirem-se felizes com tal atitude.”, Pires, João Carlos S. Urbano – “Uma exposição: o Tesouro da Sé metropolitana e Patriarcal de Lisboa”. *Lusitânia Sacra*. 2.^a s. Vol. 10, 1998, pp. 363-82 [374].

de intervenção normativa que regula a realização de exposições, poderiam igualmente ter sido alvo de uma interpretação e argumentação diversificada. E esse não foi, na realidade, o caso.

1994 foi o ano em o Conselho de Ministros da Cultura da Comunidade Europeia escolheu Lisboa como Capital Europeia da Cultura. A dinâmica gerada por esta iniciativa e o facto de estar em curso, também, o programa mais alargado de comemorações dos Cinco Séculos de Evangelização e Encontro de Culturas que abrangeu os anos de 1988 a 2000, permitiu a associação da exposição ao evento¹⁷⁰, o que ainda assim, revela um posicionamento da CEP com contornos de novidade e que, como já escrevi, merece maior atenção¹⁷¹.

Pese embora as contingências mencionadas, esta enorme exposição seguiu um quadro de preparação e mostra rigorosos, com preocupações de carácter museológico e museográfico patente na presença dos textos a contextualizar a informação e nos BIs das peças exibidas. No texto assinado pela comissária-geral, Natália Correia Guedes mencionava a importância de “reunir materiais da missão portuguesa dispersos (...), inclui[ndo], sobretudo, peças desconhecidas que, embora pontualmente de menor qualidade estética, [eram] igualmente expressivas para transmitir a temática em causa. Neste caso o facto de implicar a necessidade de localização, de estudo e até de restauro foi, em si, um desafio muito positivo”¹⁷².

Por fim, e como seria de esperar, uma vez que o âmago do discurso se colocava na religião e não nas formas artísticas, o discurso sobre o indo-português não era enunciado em texto, excepto no ensaio tipológico assinado pelo arquitecto José Manuel Fernandes – “Arquitectura Religiosa Indo-Portuguesa. Ensaio de Tipologias” – e nem sequer surgia na caracterização de peças que, por exemplo, são inscritas na Índia aquando da nomeação do local de produção no BI.

Ver, ainda, o ponto 1.4.2 desta tese.

¹⁷⁰ Para uma atenção mais pormenorizada a este assunto ver Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal*, pp. 234-7.

¹⁷¹ Vejam-se as palavras da comissária-geral: “A coincidência da exposição com actividades museológicas inseridas no programa «Lisboa, capital europeia da cultura» se por um lado a valorizou e diversificou, por outro não possibilitou a inclusão de algumas peças de Museus Nacionais (...), provenientes de conventos extintos em 1834.”, Maria Natália Correia Guedes, “Encontro de culturas uma leitura de testemunhos materiais”, in Guedes, Maria Natália Correia (planificação e coord.) – *Encontro de Culturas*, pp. 27-9 [27-8.]

¹⁷² *Idem*, p. 27. A exposição contou ainda com a publicação de um pequeno roteiro e a inclusão de textos de parede, mapas, legendas, etc. evidenciando preocupação quer com a comunicação quer com a forma de expor os objectos.

São vinte as peças tratadas em catálogo (algumas, como por exemplo a cat. XIX.364, p. 324, foram entretanto reclassificadas como portuguesas); todas assinaladas como pertencendo à diocese de Lisboa, isto é, não individualizando a sua localização, o que, junto com a ausência de fotografias, dificulta muitíssimo a identificação de que objecto se trata e a possibilidade de construir uma informação completa e adequada numa base de dados (seja ela o inventário ou um dossier de peça existente em cada uma das igrejas). Assim, da amostra seleccionada, são seis os objectos que nos interessam (isto é, aqueles que foi possível identificar, face à informação escrita e visual fornecida pelo catálogo): uma Virgem, um Bom Pastor, um calvário, um sacrário, um cofre, uma estante de missal. Todas se incluíam no universo da produção indo-portuguesa (exceptuando a estante que é *namban*), mas em nenhuma das entradas surge menção a esta classificação.

De alguma forma, este modelo repetiu-se em 1998, ano da Exposição Universal de Lisboa, e durante a qual a CEP optou por ter pavilhão próprio em nome da Santa Sé e com a mesma comissária-geral (adjunta), Natália Correia Guedes. Uma vez que o tema genérico do festival era “Os Oceanos, um património para o futuro”, *Fons Vitae* (Fonte da Vida) foi o lema da mostra em análise.

Com uma narrativa assumidamente religiosa, as peças usadas na mostra serviram para ilustrar a “fonte que jorra em cataratas, que se dá, que fertiliza, que purifica e sacia, que sulca, que é caminho para transpor a mensagem para a outra costa, [que] é tema fulcral do cristianismo”¹⁷³. Assim, e não obstante as preocupações museológicas com os BIs das peças, a titulação que é feita às mesmas cede aos propósitos religiosos – p.e., os cofres são todos “eucarísticos” – e a descrição é meramente formal, logo, não há lugar para a caracterização do indo-português (os objectos têm genericamente origem na Índia). Por fim, registe-se a título de curiosidade, que uma das três entradas de peças de arte colonial é assinada por José Bénard Guedes, e que a última (cat. 109, p. 139), apesar de originária da Índia (ou seja, incluída na “nossa” colecção) é impossível de identificar, uma vez que para além de não ter fotografia, surge localizada na diocese de Lisboa (o que sendo comum a outros catálogos deste período) nada nos diz sobre a mesma. Esta opção, que revela, sobretudo, o cuidado sobre o fornecimento de informação que permita localizar as peças e evitar, assim, eventuais roubos, na realidade

¹⁷³ Natália Correia Guedes, texto apresentação, in Guedes, Maria Natália Correia (planificação e coord.) – *Fons Vitae. Pavilhão da Santa Sé na Expo'98*. Lisboa: Expo'98, 1998, pp. 14-5 [14].

apenas contribui para a opacidade da vida das obras e, em última análise, para a sua difícil recuperação em caso de extravio.

A colecção de arte colonial do Patriarcado também esteve presente nas exposições da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, mas de forma absolutamente residual e sempre com relação directa entre o comissariado das diferentes exposições e as igrejas. Por outro lado, das peças exibidas nenhuma pertencia ao universo da amostra seleccionada pelo que não lhes farei menção concreta, ainda que a informação relevante conste nas fichas individuais das peças.

Ainda durante o ano de 1998 o Patriarcado levaria a cabo a realização de uma exposição no Mosteiro de São Vicente de Fora, aproveitando a estrutura que fora deixada pela mostra Encontro de Culturas. A exibição incluía-se no âmbito de preparação da comemoração do Jubileu do ano 2000 pelo que o primado religioso da mostra era evidente: os objectos estavam ali para “ilustrar es[s]e mesmo tema [especificamente, e durante o ano de 1998, o Espírito Santo] por meio da Arte” tendo sido “esquematizada por núcleos, segundo uma estrutura cronológica e temática, apontando os vários «momentos» em que a presença do Espírito Santo na história da Salvação mais manifestamente se assinala[va]”¹⁷⁴, conforme sugestão feita por D. António Ribeiro (1928-1998), falecido três meses antes da abertura da exposição.

Do catálogo constam duas peças de arte colonial que estão sumariamente identificadas (título; classificação de “escolas”, neste caso, “trabalho indo-português”; matéria e altura) e descritas (na realidade, apenas uma delas, exclusivamente através da menção da iconografia cristã), acompanhadas por excertos dos Evangelhos que se referiam especificamente aos temas em apreço; as ambiguidades museológicas espelham-se também na confusão gráfica do catálogo.

2000 foi ano jubilar e motivo de uma grande exposição organizada pela CEP, através da diocese do Porto, comissariada por Carlos Moreira Azevedo. De novo o primado é o da arte sacra e pretendia-se “comunicar como é que Cristo é fonte de esperança através do património” face à “importância espiritual do tema da beleza e da arte (...) no actual discurso cristão”. Novidade assumida no texto que introduzia a exposição, a iniciativa tinha “como objectivo sensibilizar para a necessidade da conservação, restauro, inventariação e uso do património como instrumento pastoral e

¹⁷⁴ D. António dos Reis Rodrigues, “Introdução”, in *O Espírito que dá Vida*. Lisboa: Patriarcado de Lisboa, 1998, p. 5.

espiritual”¹⁷⁵, associando preocupações museológicas (expressas quer, ao contrário do que se passava com os catálogos anteriores, na localização precisa das peças quer na clarificação dos critérios utilizados nas referidas fichas, designadamente, dos restauros a que os objectos haviam sido submetidos) e espirituais (afinal, de acordo com a natureza do património em apreço que, como tem vindo a ser referido, algum dele se encontra a uso).

A diocese de Lisboa contribuiu com várias peças para esta exposição, mas nenhuma de arte colonial. Todavia, foram exibidos objectos que se inscrevem neste universo e, apesar das entradas de catálogo serem essencialmente descritivas e incidirem sobre aspectos formais, o discurso sobre o mesmo está subjacente. A origem das peças é genericamente remetida para lugares em África (no caso do afro-português), para a Índia e para a China, porém no texto mencionam-se o sapi-português, o indo-português, a “China de encomenda”. O problema reside no facto de, ao não caracterizar, se procurar essencialmente o que de português/cristão tem cada uma das peças (com excepção para a sempre prolixa e difícil imagem do Menino Jesus Bom Pastor).

Entretanto, em 2001 o cofre da Sé de Lisboa esteve em exibição no Museu Calouste Gulbenkian na mostra *Exotica* em substituição do cofre idêntico que faz parte das colecções da Igreja paroquial de São Pedro em Munique e que estivera presente em Viena¹⁷⁶. Embora titulado como cofre-relicário, o discurso em volta do baú da Sé tem eminentes preocupações técnicas, formais e históricas¹⁷⁷.

Em 2004 o Patriarcado de Lisboa voltou a dar chancela editorial a um texto surgido no âmbito da abertura do novo espaço museológico no Mosteiro de São Vicente de Fora. Inaugurado em 24 de Março (data do sexto aniversário da morte de D. António Ribeiro), deu lugar a duas exposições: São Vicente de Fora. 2000 anos de História e Património e A Igreja Lisbonense e os Patriarcas¹⁷⁸.

Desta última publicou-se um catálogo-opúsculo em português e inglês que esclarecia desde logo os propósitos da mostra: “A exposição oferecida aos visitantes das

¹⁷⁵ Carlos A. Moreira Azevedo, “Critérios e razões da Exposição «Cristo, fonte de esperança»”, in Azevedo, Carlos A. Moreira (com. geral) – *Cristo, fonte de esperança. Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000*. Porto: Diocese do Porto, 2000, pp. 12-6 [12].

¹⁷⁶ Trnek, Helmut e Haag, Sabine – *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2001, p. 238.

¹⁷⁷ Trnek, Helmut e Silva, Nuno Vassallo e (com. ciente.) – *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do Renascimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, cat. 18, p. 111.

¹⁷⁸ Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal*, p. 381.

salas do Mosteiro de São Vicente de Fora não pretende ser um pequeno museu, embora haja sido tratada com o devido cuidado museológico. (...) Expôr algumas peças, seleccionadas pelo seu valor histórico ou artístico, quer as que fazem parte da casa patriarcal, provindas sobretudo do tempo em que o Patriarcado esteve instalado neste Mosteiro – sendo hoje tão-somente o que resta do património de que, em 1911, o Estado ilegitimamente se apropriou –, quer as que ainda são usadas pelos Patriarcas nas celebrações da Sé, à qual aliás pertencem”¹⁷⁹. Apesar disso, no mesmo texto acrescentava-se que as peças “oriundas da casa patriarcal [eram], na sua maioria, de natureza litúrgica ou afim” – reportando para o campo restrito da arte sacra, ainda que não mencionada expressamente – e as peças eram acompanhadas por fotografia e BI, ainda que sem descrição e sem dimensões.

Tendo estado exposta apenas uma peça da colecção de arte colonial, este catálogo acaba por ser relevante por incluir o n.º inv. da mesma.

Por fim, e já depois do início da investigação relacionada com esta tese, realizou-se numa sala usada para exposições temporárias dentro do Mosteiro de São Vicente de Fora, uma mostra com imagens de Meninos Jesus inserida nas festividades natalícias. Com um cunho marcadamente iconográfico, alicerçado num raciocínio teológico e histórico, a mostra que se apresentava nos “períodos do Advento e Natal, pretend[ia] ser um pequeno exemplo de como nas nossas comunidades e em colecções particulares, a referência à natividade esta[va] sempre presente”, sem que contudo existisse um discurso sobre a arte sacra, privilegiando-se a expressão “arte cristã” e salientando o seu lado celebrativo em detrimento das ambíguas evocações sagradas¹⁸⁰.

Com efeito, a opção do catálogo foi eminentemente museológica, quer na disponibilização da informação do BI – o mais completa possível e que incluía pela primeira vez uma localização descrita com critério e com manifesta intenção arroladora – quer na relação das peças, em cujo texto se optou pela descrição formal dos objectos, pela caracterização iconográfica e pela inclusão de um mínimo de referências bibliográficas.

¹⁷⁹ Rodrigues, D. António dos Reis – *A Igreja Lisbonense e os Patriarcas / The Lisbon Church and the Patriarchs* [catálogo]. Lisboa: Patriarcado de Lisboa, [2004], s.p.

¹⁸⁰ “A arte cristã é, por excelência, uma arte celebrativa, muito mais do que uma experiência meramente decorativa.”, Pe. António Pedro Boto de Oliveira, “E habitou entre nós”, in Saldanha, Sandra Costa (coord.) – *E Habitou Entre Nós. Imagens do Menino Jesus no Patriarcado de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa/Letras Várias, 2010, p. 7.

Com uma parte dedicada à produção indo-portuguesa, foram seleccionadas seis peças para as quais escrevi as entradas. Existindo na ficha um campo que remetia para a produção, escolhi indicar, não a classificação, mas a o local (a geografia) de provável execução da peça (no caso, Sri Lanka ou Índia). Deste modo, as referências ao universo de produção indo-portuguesa foram feitas em texto, tendo sempre introduzido factores de caracterização formal, cultural, religiosa ou social para justificar a opção pela inclusão¹⁸¹.

I.3.2 – O Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa

Conforme o que se enunciou no ponto I.1.3 as origens do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa remontam ao ano de 1964, prolongando-se por mais vinte anos (a última data referida em fichas da colecção de arte colonial é de 1984), e tinha como ambição cobrir todo o património artístico da diocese de Lisboa. Escrevi ambição porque de facto, mesmo tendo levado tanto tempo, houve casas e objectos que escaparam. Escaparam porque foram ficando para o fim, porque no(s) dia(s) em que se processou o inventário uma porta não foi franqueada, uma arca não foi aberta ou uma peça estava fora, entre tantos outros motivos.

Este inventário – cujo grosso do trabalho foi executado por José Bénard Guedes, mas que foi continuado por outras pessoas – é realmente fundacional, ainda que por razões cronológicas já anteriormente apontadas, tenha ficado para o fim do capítulo. A verdade é que foi a existência deste instrumento que esboçou logo os parâmetros da possibilidade de definição de uma colecção, no sentido em que o próprio inventário pressupunha a categorização tipológica dos objectos, colocando, de alguma forma, esta colecção a par das restantes, museológicas¹⁸².

Se é certo que distava cerca de cinquenta anos dos restantes (ou seja, do dos museus nacionais, iniciados com a incorporação dos bens da Igreja na primeira década do século XX), não deixava por isso de ser uma verdadeira ferramenta museológica, a par do que de melhor se fazia naqueles.

¹⁸¹ Carla Alferes Pinto, textos das entradas de escultura indo-portuguesa, in Saldanha, Sandra Costa (coord.) – *E Habitou Entre Nós*, pp. 66-79.

¹⁸² E sobre a importância que as instituições credenciadas dão ao seu espólio documental histórico (dos catrapácios às fichas de inventário) veja-se, por exemplo, o caso do MNAA pelo que ficou escrito por Pinto, Augusto Cardoso – “Relatório Acerca Dos Inventários Do Museu Das Janelas Verdes (1939)”. *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. Vol. III, 1944, pp. 46-68.

Carlos de Azevedo, que foi na prática quem concebeu e testou a ficha de inventário, trabalhava recorrentemente nesta vertente e revelou uma sensibilidade particular para tratar deste património disperso e de difícil acesso, privilegiando a inclusão de dados que tinham a ver com a sua especificidade (como a localização geográfica, inclusive com coordenadas, o nome do responsável pela igreja, etc.)¹⁸³. Eram preocupações e soluções presentes no quotidiano desta geração de museólogos/as, técnicos/as e historiadores/as de arte que se dedicavam ao levantamento e estudo do património. E também de arqueólogos. Com efeito, um ano depois, em 1965, Flório de Vasconcelos haveria de reflectir e publicar no *Estudo de uma ficha museológica para materiais arqueológicos*, algumas das preocupações de Carlos Azevedo: a ênfase colocada na utilidade da fotografia, as preocupações com a coordenação geográfica da localização do achado (no caso arqueológico) do edifício (no caso do património do Patriarcado)¹⁸⁴.

Como se constata por alguns dos exemplos apresentados neste capítulo, a fotografia era (é) de facto um documento (visual) fundamental, fosse para aferir da degradação das peças (ainda que a ficha concebesse um campo para a menção ao estado de conservação do objecto) fosse, prosaicamente, por permitir identificá-las.

Esta particularidade – uma vez que todas as peças foram fotografadas – confere ao Inventário um valor documental absolutamente único e inultrapassável. Sejam quais forem as decisões arroladoras presentes e futuras, este instrumento é o único testemunho de um património que foi preservado, roubado ou perdido. Para os dois últimos casos, pode mesmo ser o único vestígio.

Por isso, ainda que os campos da descrição, da classificação e do suporte bibliográfico nem sempre estejam preenchidos ou sejam muito extensos (particularmente no caso das referências bibliográficas), o que atrás ficou escrito justifica a colocação do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa na relação de ferramentas analíticas que cabem no âmbito da historiografia da colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa¹⁸⁵.

¹⁸³ Para um desenvolvimento deste assunto ver Pinto, Carla Alferes – “O Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa: (...)”, pp. 141-74.

¹⁸⁴ Vasconcelos, Flório de – *Estudo de uma ficha museológica para materiais Arqueológicos*. Sep. Actas do III Colóquio Portuense de Arqueologia. Porto. Vol. IV, 1965.

¹⁸⁵ Para um historial sobre as directivas mais recentes quanto à inventariação dos bens culturais da Igreja ver Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal*, pp. 63-8.

Capítulo 4 – A questão da arte sacra

“There is a tradition that is catastrophe.”

Walter Benjamin, *The Arcades Project*, N9/4, p. 473¹⁸⁶

Quando no Verão de 2009 estruturei a primeira ossatura do que viria a ser a tese que agora apresento, este capítulo não constava das minhas preocupações. A necessidade de reflectir sobre a questão da arte sacra foi-se impondo por força do tema de estudo, e essa imposição é em si mesma motivo de inquietação. Acontece que o tema do meu estudo não é a Igreja Católica em Portugal ou a arte para ela produzida, mas sim a arte colonial que se guarda entre as paredes de alguns dos diferentes edifícios da mesma; o meu objectivo é o de estudar e propor formas de exposição de um património de carácter artístico que se organiza (que eu organizo) numa colecção. Assim sendo, qual a premência do paralelo com a arte sacra, qual a urgência na análise da expressão?

A minha apreensão deriva do facto de não ser por se ignorar os problemas que eles deixam de lá estar. E o significado, origem e uso da designação “arte sacra” pode ser um problema. Acresce que o meu objectivo não é o de construir um discurso de carácter religioso ou sagrado sobre as peças que irei tratar (ponto III.3), mas sim elaborar diferentes mediações sobre objectos que tiveram em tempos função litúrgica ou religiosa. Esta é uma tese em História da Arte, e o tema de estudo da História da Arte e, neste caso, em contexto museológico, são os objectos artísticos, colocados no seu tempo e respondendo a perguntas suscitadas pelo nosso.

¹⁸⁶ “Há uma tradição que é catástrofe” (tradução minha). Benjamin, Walter – *The Arcades Project*. Tradução de Howard Eiland e Kevin McLaughlin com base na ed. alemã de Rolf Tiedemann. Cambridge, MA/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p. 473: “What are phenomena rescued from? Not only, and not in the main, from the discredit and neglect into which they have fallen, but from the catastrophe represented very often by a certain strain in the dissemination, their «enshrinement as heritage.» – They are saved through the exhibition of the fissure within them. – There is a tradition that is catastrophe.” Na organização dos textos disperses de Walter Benjamin, a letra N corresponde ao tema “On the Theory of Knowledge, Theory of Progress”.

Com este capítulo procurarei separar as águas em torno de um tema sensível: a arte sacra (e seus desdobramentos: arte religiosa, arte e religião, arte sagrada, arte litúrgica, arte cristã, arte do catolicismo, etc.) e, principalmente, o seu significado e âmbito.

Começarei por fazer um parêntesis que poderá atenuar alguma da polémica que suscito. O propósito das linhas que se seguem não é o de negar a existência da arte sacra e a minha abordagem a este tema tem a ver com as questões subjacentes à feitura da tese: o estudo e a musealização das peças artísticas que têm origem no património da Igreja.

Não sendo o propósito desta tese esclarecer ou deslindar os múltiplos caminhos de uma reflexão em torno do domínio antropológico do sagrado ou da doutrina da Igreja Católica (porque é desta que se fala, maioritariamente, em termos do património artístico em Portugal) considero, porém, ser necessária uma reflexão sobre alguns dos conceitos mais recorrentemente surgem na bibliografia consultada. Os conceitos têm história e, sobretudo, reflexão teórica e uma narrativa escrita sobre os mesmos que não devemos ignorar¹⁸⁷, pelo que dividi este capítulo em dois sub-temas: um primeiro, que aborda o nascimento das exposições de arte sacra em Portugal; o segundo, que analisa os vários contextos de entendimento de um/do artefacto.

I.4.1 – O que é a arte sacra

I.4.1.1 – O que nos diz a historiografia no século XIX: Ramalho Ortigão e Joaquim de Vasconcelos

Em 5 de Julho de 1895, José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915), então bibliotecário da Real Biblioteca da Ajuda, assinava e datava o texto que escreveu para o *Catalogo da Sala de Sua Magestade El-rei*¹⁸⁸, a propósito da realização no Museu Nacional de Belas-Artes da Exposição de Arte Sacra Ornamental, e que foi publicado nesse mesmo ano. Não obstante o título da mostra, não há em todo o texto do catálogo

¹⁸⁷ Ou seja, e como já foi abordado na Introdução, o tal discurso foucaultino que constrói o tópico de análise do conhecimento.

¹⁸⁸ *Catalogo da Sala de Sua Magestade El-rei. Exposição de arte sacra ornamental. Promovida pela Comissão do centenário de Santo Antonio de Lisboa no anno de 1895*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1895. Para uma biografia sobre o autor ver Paulo Oliveira Ramos, “José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915)” em Custódio, Jorge (coord. cient.) – *100 Anos de Património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010* (catálogo de exposição). Lisboa: Instituto de Gestão do Património Architectónico e Arqueológico, I.P., 2010, pp. 73-5.

qualquer explanação de carácter teórico, ou sequer descritivo, do que se propõe que seja a arte sacra.

Ainda que a história desta exposição esteja por fazer, não há como evitar que a sua percepção escape ao enquadramento museal e sócio-cultural da época. Surgida na sequência das grandes exposições que foram a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola e a Exposição Distrital de Aveiro, ambas em 1882¹⁸⁹, e da mostra na sala grande da Biblioteca Eborense realizada aquando da visita da família real a Évora em Maio de 1889¹⁹⁰, a Exposição de Arte Sacra Ornamental juntava ao elemento museológico – ou seja, ao termo ornamental que surgia na Europa oitocentista como o grande aglutinador quer de políticas museológicas quer de conceitos artísticos, e para o qual concorria a importância do ensino e da produção industrial, isto é, industriosa – o afã religioso, uma vez que surgia no contexto das comemorações dos setecentos anos do nascimento do santo alfacinha, António, e servia, portanto, para recolocar nos pratos da balança a herança católica, sujeita a fortes pressões sociais e culturais nestes anos de fim da centúria de Oitocentos, fortemente republicanos e anti-clericais¹⁹¹.

E esta, que foi a primeira exposição e catálogo (aqui entendido enquanto testemunho de um reportório escrito, enquanto objecto documental), marcou toda a historiografia nacional (analítica e museológica, isto é, a que foi reproduzida em catálogo, uma vez que não se abordam aqui os discursos museográficos¹⁹²) em torno da questão da arte sacra.

¹⁸⁹ Sobre este assunto ver ponto II.1.6.1 e II.1.7.1.

¹⁹⁰ Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal*, p. 126.

¹⁹¹ Veja-se a este propósito a análise lapidar na seguinte frase: “Uma outra forma de aproveitamento político da figura de Santo António ocorreu em 1895, por ocasião das comemorações do que se convencionou chamar o sétimo centenário do seu nascimento. Os organizadores tinham claramente o propósito de fazer da efeméride, que conjugava as solenidades religiosas com aspectos culturais e festejos populares, uma resposta católica e monárquico-conservadora às comemorações dos centenários de Camões (1880) e do Marquês de Pombal (1882), que tinham tido um carácter anticlerical e republicano, constituindo manifestações de propaganda com grande impacto. A comemoração antoniana acabou, em parte, por ser um fracasso, pois militantes anarquistas e maçónicos, diz-se que com a cumplicidade de alguns sectores monárquicos, boicotaram as principais manifestações públicas, lançando a confusão no programa comemorativo e desprestigiando os seus organizadores e os seus propósitos.”, Krus, Luís e Caldeira, Arlindo – *8.º Centenário do Nascimento de Santo António*. Coord. José Mattoso. Lisboa: CTT. Clube do Coleccionador, 1995, p. 83. Sobre este assunto ver ainda, António Ventura – “A contestação aos Centenário Antoniano de 1895”. *Lusitânia Sacra*. 2.ª s. N.º 8-9, 1996-1997, pp. 361-83.

¹⁹² Sobre este assunto ver, Roque, Maria Isabel – *O sagrado no museu. Musealização de objectos de culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011, pp. 44-109 (este texto corresponde à tese de doutoramento em História *Musealização do sagrado: práticas museológicas em torno de objectos de culto católico* apresentada na Universidade Lusíada).

Lembre-mo-nos, entretanto, que Ramalho Ortigão foi protagonista de um famoso duelo de espada com Antero de Quental (1842-1891) na sequência da polémica gerada por António Feliciano de Castilho (1800-1875) – a favor de quem se colocou –, contra o grupo de jovens escritores e estudantes mondeguiños, ideológica e culturalmente estrangeirados, que ficou conhecido como a Questão Coimbrã. E que aquando da implantação da República em 1910 não só se demitiu do cargo na Real Biblioteca da Ajuda, como se auto-exilou em Paris por ser convictamente monárquico. É certo que estes episódios são escolhidos pelo seu pendor extremo, permitindo enquadrar a personagem num certo sentido. A verdade nunca é tão linear e a personalidade e vida de Ramalho Ortigão foram bem mais complexas. Todavia, é evidente que pertencia cultural e socialmente a uma realidade tendencialmente mais conservadora, respeitadora de valores ancestrais¹⁹³.

Isto não explica, contudo, a ausência de uma teorização, ou sequer de um fundamento, para a construção da arte sacra como motivo expositivo. Salvo se as razões atrás apontadas e já anteriormente enunciadas por Luís Krus e Arlindo Caldeira fossem justificação suficiente (o que também só poderá ser esclarecido com o estudo monográfico sobre a exposição¹⁹⁴, que não cabe nesta tese). A verdade é que inaugurando o discurso sobre a arte sacra em Portugal, o texto de Ortigão deixou muito por conceptualizar, colando à arte, assim adjectivada de sacra, valores de conservadorismo e catolicismo que se perpetuaram.

A situação é tanto mais significativa quanto em 1882 Joaquim de Vasconcelos sub-titulara a “sua” Exposição Distrital de Aveiro de “Relíquias da arte nacional”, exibição nada ingenuamente incluída no ciclo de eventos comemorativos do centenário do Marquês de Pombal. Em suma, duas exposições, com objetivos distintos e que se situavam em campos dissemelhantes (e não necessariamente opostos) da realidade cultural do Portugal oitocentista, e que utilizando palavras que poderíamos incluir no universo religioso – sacra e relíquias –, exprimiam programas completamente diversos (e, por isso, também, de diferentes implicações no futuro): um, defendendo valores mais próximos do catolicismo e algo conservadores; o segundo, ideológico, programático,

¹⁹³ Para um desenvolvimento sobre a figura de Ramalho Ortigão ver Alice Nogueira Alves – *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no século XIX*. Lisboa. Tese de doutoramento em História (Arte, Património, Restauro) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

¹⁹⁴ Cujá documentação se encontra à disposição na Direcção-Geral dos Arquivos, Arquivo Nacional – Torre do Tombo, Lisboa, Ministério da Fazenda/Finanças, *Arquivo das Secretarias de Estado*, cx. 233, proc. 8587.

pugnando pela construção de uma história da arte e de uma arte ao serviço das necessidades do devir histórico.

O uso que acabei de fazer das palavras de Joaquim de Vasconcelos e o contexto em que as enformei tem como propósito suscitar a reavaliação do sentido que tem sido dado à expressão arte sacra, genericamente, e em particular em contexto museológico.

Acontece que se me limitasse ao que acabei de escrever sobre o assunto, a ligação entre a leitura de “sacra” e “reliquia” seria aparentemente evidente. E, contudo, não correspondente com a realidade. Tendo colocado com ponto central da minha argumentação a noção de que não se pode partir da ideia de que existem conceitos ou verdades inatas e adquiridas, procurei enquadrar estas palavras na sua ontologia e história. E, neste caso, colocado no âmbito desta tese, conceitos ou valores como sagrado, sacro, religioso, etc. não são universais nem existem *per se*.

Voltemos, por isso, a Joaquim de Vasconcelos. Nos seus textos a palavra “reliquia” remetia para um contexto de valorização patrimonial e arqueológica, completamente alheada de um qualquer entendimento religioso¹⁹⁵. Aliás, o historiador de arte foi um dos intelectuais que mais se insurgiu contra o facto de se encherem os museus públicos com peças provenientes dos conventos extintos e dos espólios eclesiásticos: a “arte sacra”, no (possível) verdadeiro sentido que a génese oitocentista da mesma lhe conferira

Ora esta dessacralização da palavra “reliquia” operada por Joaquim de Vasconcelos – como, aliás, a dessacralização da ideia de obra-prima e do objecto-monumento da tradição romântica em favor da visão pedagógica do objecto museológico¹⁹⁶ – faz-nos sem dúvida pensar sobre a utilização das palavras em determinados contextos e, sobretudo, o seu significado.

Conforme vimos, o “conceito” de arte sacra aplicado a exposições nasceu sem um conteúdo definido. E isto teve implicações na maneira como entraram no circuito museológico, que se espelham nalguma ambiguidade entre discurso e representação¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Ver sobre este assunto, Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, vol. 1, pp. 64, 297, 370 e 407 (sobre o significado da palavra reliquia no discurso de Joaquim de Vasconcelos) e 110 (sobre a ausência de conteúdo religioso na sua obra).

¹⁹⁶ *Idem*, pp. 346-7.

¹⁹⁷ “Insere-se, assim, a polémica em torno do valor do objecto religioso no museu {o objecto, execrado pelas circunstâncias que envolveram a passagem para o museu, foi destituído da categoria de objecto religioso (p. 13)}: o predomínio da qualidade patrimonial pode sobrevalorizá-lo, ao facultar-lhe a

Convém por isso regressar a Joaquim de Vasconcelos e lembrar que a posição contra o facto de se encherem os museus de objectos provenientes dos conventos extintos não se devia a motivações anti-religiosas ou a insensibilidade pela herança cultural portuguesa (antes pelo contrário), mas a uma preocupação substantiva que se fundamentava na intenção e programação daqueles. Clarificando, a posição de Vasconcelos baseava-se numa visão de conjunto sobre o que deveria ser o ensino artístico, a produção, acesso e fruição de arte e a historiografia da arte em Portugal¹⁹⁸. Uns aspectos não se desligavam dos outros e tudo radicava na qualidade da proposta a nível conceptual.

O que não quer dizer que negasse os artefactos e a sua origem religiosa; o seu percurso profissional lista vários momentos em que se debruçou sobre os mesmos. O mais relevante será a obra de síntese *Arte religiosa em Portugal*, inicialmente publicada em fascículos, e na qual Vasconcelos não negava a origem eclesiástica dos objectos e a sua importância; de facto, o portuense era um homem do seu tempo e arte religiosa era tudo o que estava (ou tinha estado) dentro de templos. Mas mais uma vez, o que o preocupava era o primado da arte e da técnica – leia-se o título da colecção em que foi impresso: “Publicação Mensal Dedicada á Nação e especialmente á Officina Portugueza”¹⁹⁹ – o que, aliás, posicionava o cerne do seu trabalho num âmbito diferente daquele em que Ramalho Ortigão (com quem se correspondia e trocava ideias) o

categoria de «belas-artes» e atenuando outras valias; a prevalência do atributo semântico permite-lhe ultrapassar a subvalorização latente que o indiferencia de outros artefactos quotidianos.”, Roque, Maria Isabel – *O sagrado no museu*, p. 14. Para uma compreensão das correntes que levaram ao desenvolvimento dos estudos de cultura material particularmente no que diz respeito à equiparação dos diferentes significados atribuíveis aos artefactos ver, Clarke, David – “Culture as a system with subsystems” [1968]. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 44-7.

¹⁹⁸ E que se espelha no texto de Joaquim de Vasconcelos – *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes. III Reforma do Ensino do Desenho seguida de um plano geral de organização das escolas e collecções do ensino artistico com os respectivos orçamentos*. Porto: Imprensa Internacional, 1879. Uma síntese sobre a acção do historiador de arte em, Lúcia Maria Cardoso Rosas – “Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais”. *Actas do colóquio “Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos”*. Porto: Universidade de Porto, 1997, pp. 229-40.

¹⁹⁹ Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, vol. 1, p. 194. Vejam-se, ainda as palavras do autor: “O Museu de arte religiosa nasceu pouco depois da Exposição de arte ornamental, realizada em Lisboa em 1882, com um fundo próprio, o tesouro da Sé, rapidamente augmentado com as riquezas de conventos extintos; (...) A vigilância, a tenacidade e a energia empregadas pelo Bispo-Conde n’uma luta, por assim dizer diaria, com uma burocracia, que tudo pretendia centralisar em Lisboa, salvaram para Coimbra um tesouro inapreciavel, cujo inventario, embora incompleto, poderá servir de modelo para eguaes collecções, ...”, Vasconcelos, Joaquim de – *Arte religiosa em Portugal*, vol. 1, pp. 122-3. Repare-se que Vasconcelos ligava os objectos à preocupação com as artes ornamentais, com a necessidade de inventariar e, em última instância, com a qualidade do trabalho depois desenvolvido, e que era, precisamente, o que fez nos textos posteriormente reunidos neste livro.

interpretou. Com efeito, enquanto o historiador de arte se dedicava a analisar criticamente, fotografar e estudar as peças elencadas na obra, o escritor e intelectual enfatizava o entendimento religioso, não especializado e conservador (e seu) do trabalho de Vasconcelos, ao qual, como remate das duas páginas que escreveu na “Apreciação” sobre a *Arte religiosa em Portugal*, dedicou apenas o seguinte parágrafo: “É através de todas essas sacrosantas reliquias que o meu confrade e amigo Joaquim de Vasconcellos, se propõe fazer o integral arrolamento grafico e analytico da arte religiosa em Portugal”²⁰⁰.

Anteriormente, Vasconcelos redigira também o catálogo da exposição realizada em 1895 no antigo Convento de Jesus em Aveiro – não tendo pertencido, todavia, à comissão da exposição, presidida pelo Visconde de Alenquer²⁰¹, e, portanto, limitando-se a fazer o que repetiria em 1914, ou seja, elencar, classificar e estudar peças provenientes de contextos religiosos, sem lhes atribuir, por isso, valores de sacralidade – e estivera envolvido na criação do Museu de Antiguidades (religiosas) anexo à Universidade de Coimbra em 1896²⁰².

Virá a propósito fazer aqui um parêntesis sobre o meu posicionamento perante as definições de arte religiosa. Em 2011 António Manuel Pereira da Costa defendia que “Numa primeira análise, os adjectivos parecem sinónimos, porém, o termo *religioso* tem um sentido mais amplo e generalista face à especificidade indiciada pelo vocábulo *sacro*, que remete para o plano ritual e do culto. Assim, infere-se que a arte sacra constituiu um conjunto mais restrito e contido no âmbito da arte religiosa. (...) Num quadro mais concreto, a arte religiosa é a totalidade da produção artística inspirada na fé de uma religião e baseada em textos sagrados ou estimulada pela devoção pessoal”²⁰³. A minha inquietação prende-se com o uso de substantivos como “fé” e “devoção” e de expressões como “textos sagrados”. A fé e a devoção são do domínio privado (que

²⁰⁰ Ramalho Ortigão, “Arte Religiosa em Portugal por Joaquim de Vasconcellos. Apreciação do distincto escriptor e critico d’arte o Exmo. Snr. Ramalho Ortigão”, datado de 21 de Julho de 1914, in Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, vol. 2, documento n.º 23.

²⁰¹ Vasconcelos, Joaquim de (cat.) – *Catalogo da exposição de arte religiosa no Collegio de Santa Joanna Princeza em beneficio dos pobres de Aveiro*. Aveiro: Minerva Central, 1895, cujo texto foi publicado inicialmente no *Commercio do Porto*, ns. 224 e 225 de 20 e 21 de Setembro do mesmo ano.

²⁰² Aliás, veja-se a este propósito, a diferença de abordagem entre os textos de Joaquim de Vasconcelos (pp. 5-59) e de J. A. Marques Gomes (“Notas e aditamentos”, pp. 60-134) editados no mesmo volume: o primeiro com uma lista numerada dos objectos que descreve e classifica; o segundo, fazendo um historial das casas de proveniência dos objectos, da história da cidade, das personagens envolvidas, transcrevendo documentos e caracterizando igualmente as peças por estilos e épocas. Vasconcelos, Joaquim de (cat.) – *Catalogo da exposição de arte religiosa*.

Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, vol. 1, p. 143.

²⁰³ Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal*, pp. 36-7.

podem ser partilhadas por muitos mas dificilmente por todos); a arte resultando de “textos sagrados” implica que os mesmos existam e nem todas as religiões os têm (um artefacto cultural animista não é, então, religioso?); a religião pode não ser praticada mas não deixa de estar na génese da formação cultural de grande parte da humanidade (o tríptico de Francis Bacon [1909-1992], *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, [1944, Tate Britain] é arte religiosa?).

E, por a religião cristã ter estado (estar) na base da identidade cultural de parte da humanidade, que sofreu ao longo dos séculos mudanças profundíssimas do ponto de vista social, cultural e, inclusive, religioso, atribui ao artefacto um valor espiritual perene? Uma pintura sobre madeira com temática religiosa, que sabemos ter em tempos sido parte de um retábulo de uma igreja, que se encontra emoldurada e pendurada numa parede de um museu é uma peça de arte sacra ou, antes, uma tábua com motivo de cariz religioso, que ali se encontra despida da sua sacralidade?

Por outro lado, muitas vezes os objectos adquirem significado religioso pela função que lhes é dada, por exemplo, o “cofre-relicário de São Vicente” que se guarda no Museu-Tesouro da Sé de Lisboa e que faz, por isso, parte da colecção de arte colonial do Patriarcado. Acontece que este “cofre-relicário” não é mais que uma caixa de madeira coberta por finas placas de madrepérola com origem no estado indiano do Gujarat, à qual foram acrescentadas ferragens em prata e que adquiriu outra vida após o terramoto de 1755, na sequência do qual passou a ser assim nomeado, depois da destruição do túmulo do santo protector da cidade de Lisboa e a reorganização das suas ossadas. A caixa tornou-se relicário; não porque feita sob a égide da fé ou seguindo textos ou temas religiosos mas porque a função que lhe confiaram foi de carácter sagrado, naquele (e exclusivamente) contexto específico da religião católica (objecto e tópico de análise serão retomados no ponto III.1.3.7 e III.2.1.5).

Como adiante se verá, as minhas reservas prendem-se com a maneira como se pode abordar as questões da religião e do sagrado na museologia (pelo menos no contexto desta tese que trata objectos coloniais). Por ora, regressemos ao desenrolar dos acontecimentos.

Aparentemente, a exposição antonina de 1895 não teve réplicas. A grande disseminação de “exposições de arte sacra” datou da década de 50 do século XX (realidade que deverá estar associada a duas linhas distintas: por um lado, às formulações do futuro MRAR (1953) e à necessidade de “renovação da arte sacra,

[enquanto] uma das manifestações mais representativas do movimento artístico dos nossos dias”²⁰⁴ ; por outro, à corrente de “arte missionária”, enquadrada pelos movimentos missionários coevos e potenciada pela exposição patrocinada pelo Vaticano em 1950 e à qual Portugal tratou de juntar os “documentos primeiros da orientação que de longa data a Igreja imprimiu à evangelização além-mar”²⁰⁵) e da década de 80 do século XX, com extensões para o final do século e início do século XXI, neste último caso muito associado ao trabalho desenvolvido pelas várias dioceses na inventariação e valorização dos seus espólios artísticos.

I.4.1.2 – O que nos diz a historiografia no século XX: Alfredo Guimarães e João Couto

Neste meio-termo encontramos o primeiro texto de índole não religiosa que se propõe definir a arte sacra. Escrito no âmbito da realização de uma conferência sobre a exposição com o mesmo título na Sociedade Martins Sarmento em Guimarães em Junho de 1927, nele, Alfredo Guimarães (1882-1958) – o primeiro director do Museu de Alberto Sampaio (Outubro 1931-Setembro 1952) e ligado a esse organismo desde a criação em 1928²⁰⁶ – escrevia: “São, estas que vemos, obras criadas para o culto de Deus, e nascidas da influência pertinaz do mesmo culto. Eis aqui, de um país de gentes religiosas e excepcionalmente enriquecidas de intuição artística, a prova documentada de mais um benefício que devemos à Fé”. E apesar da intenção subjacente ao discorrer destas palavras ser a constituição de um museu cujo objectivo era a obtenção do “nosso renascimento artístico-industrial (...): organizando um grande Museu de artes decorativas, para que temos elementos de sobejo, e dando à nossa escola de artes e ofícios, numa ampla secção, um programa semelhante ao que se executa, para o género,

²⁰⁴ Texto de Maria José de Mendonça no *Catálogo da 1.ª exposição de arte sacra moderna organizada pela União Noelista Portuguesa no Palácio das Galveias*. Lisboa: Neogravura, Limitada, 1945, s.p. Sobre este assunto e a sua relação com a história da CAS de Lisboa ver Pinto, Carla Alferes – “À volta de três personagens e um inventário (...)”, pp. 230-4.

²⁰⁵ *Exposição de arte sacra missionária. Catálogo*. Lisboa: [Agência Geral do Ultramar], 1951, p. 9. A arte missionária, tema que escapa obviamente aos propósitos desta tese, merece também urgente investigação. 1950 foi proclamado Ano Santo e assistiu a uma série de episódios comemorativos entre os quais se incluem a realização da primeira exposição de arte sacra missionária. Portugal e Espanha não estiveram representados nessa grande exibição que se realizou no Vaticano. As razões dessa ausência, sintomaticamente colmatada pela abertura, ainda no mesmo ano, da Exposição de Arte Sacra espanhola e, no ano seguinte, da Exposição de Arte Sacra portuguesa, merecem sem dúvida alguma atenção.

²⁰⁶ Sobre este assunto ver na edição de 28 de Novembro de 2008 (consultado em 2013.03.26) <http://www.oconquistador.com/noticia.asp?Action=noticia&id=3420&idEdicao=148&idSeccao=781>.

na escola industrial de Coimbra e outras”²⁰⁷, tudo no discurso de Alfredo Guimarães se colava mais aos valores tradicionalistas e conservadores veiculados por Ramalho Ortigão (e outros) que às lições ideológicas e progressistas de Joaquim de Vasconcelos²⁰⁸.

Independentemente da análise crítica em torno do texto e da sua circunstância será necessário, conquanto, fazer aqui uma referência sobre o facto de o autor clamar pela criação de “um grande museu de artes decorativas” com base na sua proposta do que seria a arte sacra. Este aspecto é importante no sentido em que nos remete para um realidade de fronteira sobre a qual muito do discurso em torno da arte sacra tem sido produzido, isto é, para a questão dos tesouros e, particularmente, dos tesouros eclesiásticos como origem de museus²⁰⁹.

Esta questão é muito mais complexa do que as construções simplificadas e progressivas (no seu sentido etimológico e sociológico: de progresso para melhor) têm deixado transparecer. A ideia de “tesouro” não é exclusiva da Igreja e nesse sentido, os “museus de arte sacra” nascidos dos tesouros das catedrais e afins poderão, eventualmente, ser alvo de recomunicação/mediação ou mesmo totalmente repensados²¹⁰.

²⁰⁷ Guimarães, Alfredo – *Exposição de arte sacra. Conferência*. Lisboa: Edições Nação Portuguesa, 1928, p. 11.

²⁰⁸ E este será o modelo prevalecente, quer no trabalho de Armando Lucena – (*A arte sacra em Portugal*. Lisboa: Empresa Contemporânea de Edições, 1946, 2 vols.) que, a atestar pela ambição da publicação, se pretendia como um trabalho de fôlego mas que pouco conceptualizava e cujo tema era genericamente tudo, desde a igreja, à arquitectura da mesma e ao que nela estava dentro – quer nos numerosos catálogos (quase sempre meras listas de objectos com BIs sumários) publicados ao longo das décadas de 50 e 60 do século XX: “Já dissemos não sermos especializado nestes assuntos e, por este motivo, não poderemos juntar qualquer pormenor, de crítica ou síntese, à Exposição de Arte Sacra de Sintra. (...) Não a quisemos exaustiva e não havia interesse em que o fosse.”, Joaquim Fontes, presidente do Instituto de Sintra, in *Exposição de arte sacra do concelho de Sintra*. Sintra: Sintra Gráfica, 1955, p. 4; “Tem muitas falhas, esta Exposição de Arte Sacra e de Bibliografia de Estremoz. Mas fez-se!”, *Exposição de arte sacra e bibliografia de Estremoz*. Estremoz: Tipografia Rápida (Setúbal), 1955, s.p. (exibição realizada curiosamente no âmbito da III Feira-exposição agro-pecuária e industrial de Estremoz); “Esta exposição foi «levada a efeito, graças à teimosia de alguns devotos tirsenses», como se diz no catálogo provisório de então. Mas tal esforço foi, na verdade, compensado pelo êxito e utilidade de tão simpática exposição, e inteiramente justificado porquanto o concelho é bastante rico em ourivesaria sacra e escultura antiga, que conviria divulgar.”, Gusmão, Adriano de (int. e cat.) – *Exposição de arte sacra do concelho de Santo Tirso*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1955, p. 5.

O formato da “exposição de arte sacra” teve uma fortuna imensa ao longo das décadas de 1950 e 1960 e nelas colaboraram inúmeros nomes do panorama da História da Arte nacional, como Abel de Lacerda, Adriano de Gusmão, Reinaldo dos Santos (particularmente em “O Museu de Arte Sacra na Baía”. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*. N.º 5-6, Novembro 1959, pp. 33-41), ou a Fundação Calouste Gulbenkian, que patrocinou vários destas mostras.

²⁰⁹ Para a importância da origem etimológica – designadamente, da palavra “tesouro” – e genealógica das palavras ver, Paula Findlen – “The Museum (...)”, pp. 59-78.

²¹⁰ A este propósito veja-se o texto de Thomas Da Costa Kaufmann, “The Collections of the Austrian Habsburgs”, in Elsner, John e Cardinal, Roger (ed.) – *The Cultures of Collecting*, pp. 137-54,

Entretanto, e de volta ao texto do catálogo, Guimarães reproduzia também *topoi* contemporâneos relacionados com o entendimento sobre o papel de Portugal na nova ordem europeia e colonial²¹¹ (voltarei a este assunto na parte II desta tese).

Por fim, note-se que a não necessidade de definição ou conceptualização foi relativamente transversal, mas em autores fortemente alicerçados no conhecimento e na reflexão museológica o tema da arte sacra não era abordado ou diluía-se. O padrão é estabelecido por João Couto (1892-1968) que, tendo estudado e exposto inúmeros objectos que haviam pertencido a acervos religiosos, não utilizava a expressão, substituindo-a por alfaías litúrgicas, objectos do culto, arte ou património – de que será regra a conferência que proferiu no MNAA no dia 18 de Dezembro de 1948 sobre o novo arranjo do espaço²¹² – e frequentemente discorrendo sobre tipologias, séries ou iconografia, como quando recorreu a temas como o Natal ou a Virgem para a realização de exposições.

A opção programática pela arte e pela museologia foi eloquentemente firmada na palestra que proferiu em 7 de Maio de 1950, inserida no contexto da realização da Exposição de Arte Sacra de Leiria, e que começava, anunciando e conferindo o timbre à longa prelecção: “A Museologia é uma ciência nova”²¹³. Em todas as doze páginas da conferência não há qualquer menção a arte sacra (apenas quando alude a títulos de exposições), discorrendo antes sobre questões museológicas – conservação, iluminação, percursos, selecção de artefactos, função dos museus, etc. –, percorrendo a história dos museus e das exhibições de artes decorativas em Portugal e reportando-se à arte, seu objecto de trabalho. Entre os nomes que referiu mais amiúde, estava o de Joaquim de Vasconcelos e das suas propostas. Para a cidade propunha a criação de uma “Casa-Museu da cidade de Leiria – centro da sua cultura, atractivo permanente de seus habitantes (...); com uma secção de arqueologia que ajude a entender e a apreciar a velha história local; e de etnografia que nos faça mergulhar nas tradições tantas vezes formosas e na vida dos habitantes”; de arte sacra, nada. Terminava, talvez por lapso, da

particularmente na p. 138: “Objects that might be considered to have had either a curious or even a sacral value also found their way into the *Schatz*. (...) A treasure hoard may carry connotations of secrecy as well as security, and in this connection it is worth noting where treasures were kept (...)”.

²¹¹ “Conquistamos a terra, sulcamos os mares e o espaço, e criamos também, pelo cultivo da inteligência, um lugar de destaque na civilização. Tudo isso, porém, e através da vibração crescente do nosso heroísmo, por exclusiva necessidade da nossa aspiração espiritual.”, Guimarães, Alfredo – *Exposição de arte sacra* (...), p. 11.

²¹² “... a preciosa e variada colecção de pratas e jóias, a secção de artefactos e paramentaria religiosa teve no Anexo a sua definitiva arrumação.”, Couto, João – *Justificação do arranjo de um museu*. Sep. do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga. Vol. II. N.º 1, 1950, p. 18.

²¹³ Couto, João – *As exposições de arte e a museologia*. Lisboa: Edit. Gráf. Port., Limitada, 1950, p. 3.

seguinte forma: “A primeira Exposição de Arte Regional, com tanto êxito agora inaugurada, pode bem ser o ponto de partida para se alcançar esse objectivo”²¹⁴.

Aqui chegados – recentrando o âmbito do meu trabalho que é o da realização de uma tese de doutoramento em História da Arte (nas suas vertentes de museologia e de época moderna) –, poderemos por fim colocar a questão: o que é a arte sacra?

Recuemos por um momento a Alfredo Guimarães e às suas palavras, entre as quais se destaca certamente “culto de Deus” e “fé”. Estanhas palavras para explicar a realização de exposições, mas definitivamente adequadas para definir a arte sacra. Com efeito, e de acordo com o que propus no início deste capítulo, não me parece que estas palavras possam *per se* justificar a realização de exposições de arte mas vão de acordo ao que é, de facto, a arte sacra.

I.4.1.3 – O sagrado, a fé e a devoção

José de Leão Cordeiro, reproduzindo a *Constituição Litúrgica* (de 4 de Dezembro de 1963; resultante das novas decisões emanadas pela Santa Sé decorrentes do conclave que ficou conhecido por Concílio Vaticano II) escrevia que a arte sacra era o “mais alto cimo” da arte religiosa e que ambas “tend[ia]m, por natureza, a exprimir de algum modo, nas obras saídas das mãos do homem, a infinita beleza de Deus, e conduzir piamente e o mais eficazmente possível, através das suas obras, o espírito do homem até Deus.”

Esta frase é clara no que às limitações da própria noção de “arte sacra” diz respeito. Expressões como “infinita beleza de Deus”, “conduzir piamente” e “o espírito do homem até Deus” são do domínio da fé e, nesse sentido, procuram a expressão do sagrado (ou de um sagrado) que, para ser entendido, tem que ser partilhado ou, pelo menos, respeitado nesse contexto. Aliás, o documento aludido segue igualmente com clareza nesta linha: “A Igreja julgou-se sempre no direito de ser como que o seu árbitro, escolhendo entre as obras dos artistas as que estavam de acordo com a fé, a piedade e as orientações veneráveis de tradição e que melhor pudessem servir ao culto”²¹⁵.

²¹⁴ *Idem*, p. 15. Lembro que a palestra foi proferida no âmbito da realização da “Exposição da Arte Sacra, organizada por iniciativa do Governador Civil de Leiria Snr. Dr. Afonso Zuquete, no seminário franciscano da mesma cidade”, conforme se lê na capa.

²¹⁵ Cordeiro, José de Leão – *Notas litúrgicas relativas à Arte Sacra e às igrejas*. [S.l.]: Comissão Nacional de Arte Sacra e do Património Cultural da Igreja, [1984], s.p.

Não questiono o direito à crença e à prática da fé, seja ela qual e seja por quem for, mas a forma como encaro a questão da religião circunscreve-se nesta tese ao domínio da reflexão teórica²¹⁶. É por isso uma circunstância histórica e cultural que fez da Igreja Católica a origem primária das peças do meu estudo e não qualquer outro juízo de valor.

Trata-se, portanto, de esferas de domínio muito díspares. A arte sacra existe, continua a ser renovada e executada, pode inclusive ser recultuada²¹⁷, mas quando dessacralizada e, sobretudo, quando inserida em ambiente museológico, torna-se noutra coisa, o que não exclui de forma alguma os discursos e a contextualização religiosa da peça em circuito museológico/expositivo²¹⁸. Aquela opção mais restrita apenas contribui para a redução das potencialidades narrativas dos objectos.

²¹⁶ Sobre a arte sacra como uma expressão de fé ver *Communio. Revista Internacional Católica*. N.º 1: *Património Cultural da Igreja*, Janeiro-Fevereiro 1996, particularmente o texto de Marcel Chappin, “Valor eclesial dos Bens Culturais da Igreja”, pp. 33-9: “sublinha-se a legitimidade teológica das imagens sagradas, e pede-se que nelas se reflectam a verdade da fé e uma autêntica beleza.”, p. 10 [10-22] e de Monsenhor Damián Iguacen Borau, “Património cultural da Igreja: questões e exigências”: “A Igreja criou, ao longo dos séculos, um vasto património cultural, do qual é proprietária como um serviço à fé, quer no culto quer na evangelização e na ordenação das comunidades católicas. Este património é objecto de estudos, de discussões, e converteu-se mesmo em tema polémico.

O assunto é complexo, mas poderemos assinalar quatro questões como as mais importantes e urgentes: conservação, crescimento, utilização e valor catequético e evangelizador.” (p. 33), e Nadal, Emília – “Arte Sacra: teologia, estética, liturgia e linguagem das artes”. In *Novas igrejas de vários tempos. Actas do Colóquio sobre Arquitectura e Arte Sacra*. Lisboa: Editora Rei dos Livros, 1998, pp. 111-37, particularmente o ponto “2.4. Arte como expressão litúrgica, serviço do culto e da comunidade: arte sacra”. Sobre a reflexão teórica em torno da religião veja-se um bom sumário da questão em M. Augé, “Religião”, in *Enciclopédia Einaudi*. Dir. Ruggiero Romano. Coord. ed. portuguesa Fernando Gil. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 30: Religião – Rito, pp. 177-246.

²¹⁷ Sobre este assunto veja-se o artigo de Saldanha, Nuno – “As Múmias e Frankenstein. Um Thriller Patrimonial: Arte Sacra, o Estado e a Igreja”. *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*. N.º 2, Janeiro-Julho 2011, pp. 50-3. Particularmente no que diz respeito a diferença entre recultuação e reculturação, afinal, o cerne da questão, de novo, da arte sacra. Ver ainda, para o contexto museológico, mas pertinente para as questões aqui levantadas, Luna, Maria Isabel Soares de – *Incorporação e Desincorporação em Museus. História, realidade e perspectivas futuras*. Dissertação de mestrado em Museologia apresentada ao Instituto Universitário de Lisboa – Escola de Ciências Sociais e Humanas, 2011.

²¹⁸ Lembremos a definição de museologia elaborada por Georges Henri Rivière (1897-1985), que pela clareza e simplicidade se mantém como acepção corrente: “La muséologie: une science appliquée, la science du musée. Elle en étudie l’histoire et le rôle dans la société, les formes spécifiques de recherche et de conservation physique, de présentation, d’animation et de diffusion, d’organisation et de fonctionnement, d’architecture neuve ou muséalisée, les sites reçus ou choisis, la typologie, la déontologie.”, *La Muséologie selon G H Rivière*. Paris: Dunod, 1989, p. 84. Para uma boa síntese problematizante e actualizada da história e âmbito da museologia ver, André Desvallées e François Mairesse – “Sur la muséologie”. *Culture & musées*. N.º 6, 2005, pp. 131-55; para uma boa síntese do desenvolvimento e propósitos da “nova museologia” e da “museologia crítica” ver Jesús-Pedro Lorente Lorente – “Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas com la museología crítica”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*. N.º 2, 2006, pp. 24-33; sobre a nova museologia anglo-saxónica ver Vergo, Peter (ed.) – *The New Museology*. 5.ª ed. London: Reaktion Books, 2000 [1989], particularmente na “Introdução”, pp. 1-5; sobre os desafios que se colocam aos museus como locais de memória (preservação) e de desenvolvimento, e o sobre o questionar destes tópicos ver, Pereira,

A pertinência da ressalva coloca-se precisamente no campo do impacto com os artefactos de estudo desta tese uma vez que, do ponto de vista da existência dos mesmos, a sua materialidade é evocada, também, através de práticas, costumes e rituais que podem fugir ao horizonte do chamado “mundo ocidental”²¹⁹.

Admitindo, pelo que atrás ficou escrito, que não existe uma religião (a Religião) mas sim várias religiões, e que estas são sistemas culturais e de crenças, o que chamar às formas artísticas que reflectem os dogmas e a vivência religiosa (novamente, termos que remetem para o universo judaico-cristão e que não podem ser extrapolados de maneira simplificada para outras realidades)? Na resposta cabem diversos parâmetros, entre os quais o da arte sacra.

Sacro é o que remete para o domínio do sagrado. Logo, convém abordar o que se entende por sagrado já que este não é um conceito universal. Com efeito, o sagrado, ainda que preliminarmente, entende-se melhor quando associado ao seu antagónico – o profano – e, conseqüentemente, ao binómio religioso/não-religioso que pertence, na realidade, a um âmbito histórico e social preciso, isto é, ao mundo cultural cristão ocidental, no qual, de facto, o sagrado é do domínio do religioso e, portanto, seu exclusivo. Assim, as relações estabelecidas só têm significado e pertinência nas culturas que separam o mundo do divino do mundo do quotidiano²²⁰.

E se identificamos a nossa realidade cultural e religiosa nesta separação eficaz dos mundos do divino e do quotidiano, fazemo-lo porque ela supõe um compromisso

Pedro Manuel Figueiredo Cardoso – *Preservar e desenvolver em museologia. Contributo para o estudo do objecto e do processo museológico*. Sep. *Cadernos de SocioMuseologia. Estudos Pós-Graduados*. N.º 34, 2009, pp. 41-54 (esta publicação corresponde integralmente à dissertação defendida em 2004 na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa. <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/55/showToc>, consultada em 2013. 10.10)

²¹⁹ “Responsibility for objects in their [the curators] care may go beyond the traditional concerns of preservation and exhibition to include respect for the viewing expectations of different constituencies and the meaning and purposes the object once had, especially sacred objects from indigenous cultures.” McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, p. 4.

E é neste âmbito que se colocaram, por exemplo, as seguintes palavras: “A criação de espaços museológicos para exposição das colecções da Igreja não é de todo desprovida de inspiração cristã. Desde que devidamente protegidas, muitas peças poderão ganhar nova vida, não perdendo as funções para que foram criadas.”, Gorjão, Sérgio – *Tesouro das Igrejas de Santa Maria e São Pedro de Óbidos. Guia do Núcleo Museológico*. Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 1998, p. 9, ou o texto de Geraldo Coelho Dias, “O património religioso português”, in Falcão, José António (dir.) – *As formas do espírito. Arte sacra da diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2003, vol. I, pp. 47-59.

²²⁰ Alfonso di Nola, “Sagrado/profano”, in *Enciclopédia Einaudi*. Dir. Ruggiero Romano. Coord. ed. portuguesa Fernando Gil. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 12: Mythos – Logos; Sagrado/Profano, pp. 105-60. Se esta separação é caracterizadora do “mundo ocidental” precisa, todavia, de cautelas e sobretudo de análise concreta para as outras realidades religiosas, culturais e sociais.

que se baseia em duas componentes: “a) uma nítida separação dos chamados factos religiosos e sagrados, dos factos denominados não-religiosos, laicos e profanos; b) uma estrutura ideológica mítica e ritual organizada que é regida por leis autónomas e que, embora inserida na realidade profana e laica, estabelece com ela um conflito dialéctico e tem fins diversos dos dela.”²²¹

Ora este compromisso implica que a qualidade de sacro seja apenas reconhecida dentro de um contexto de espiritualidade que, igualmente, confere aos objectos funções determinadas no desempenho de um ritual ou de um propósito. Assim sendo, atribuir valores sacros a espécimes que se encontram em contextos museológicos só pode ser reconhecido dentro do domínio da crença que não é, todavia, o dos museus.

Esta questão é tanto mais interessante quanto se verifica que, aparentemente, são mais os leigos a tentar forçar um enquadramento religioso dos artefactos em contexto museológico que os próprios organismos da Igreja. Com efeito, na última carta circular intitulada “A função pastoral dos museus eclesiásticos” datada de 15 de Agosto de 2001, lê-se: “um museu eclesiástico, com tudo o que contém, está intimamente unido à vivência eclesial, visto que documenta de modo visível o percurso da Igreja ao longo dos séculos no que diz respeito ao culto, à catequese, à cultura e à caridade. (...) Consequentemente, não se pode compreender em sentido «absoluto», isto é, separado do conjunto das actividades pastorais (...) É, pois, evidente que a organização dos museus eclesiásticos necessita de um fundamento eclesiológico, de uma perspectiva teológica e de uma dimensão espiritual, já que só assim estas instituições podem integrar-se num projecto pastoral”²²². À vista disto, repare-se como o título do documento é auto-explicativo, isto é, evocando a *função* pastoral dos *museus eclesiásticos*, não por acaso expressando outra denominação para uma ideia antiga (a dos “tesouros”, museus das catedrais e outras designações).

²²¹ Alfonso di Nola, “Sagrado/profano” in, *Enciclopédia Einaudi*, p. 107.

²²² Texto do cardeal D. Francesco Marchisano, consultado em (2013.03.30) http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_po.html. Que clarifica igualmente algumas propostas mais equívocas sumarizadas, por exemplo, em Joaquim Roque Abrantes e Manuel Serafim Pinto, “Os museus da Igreja como memória da fé”, in *Communio*, pp. 64-81.

I.4.2 – Um problema de significado. Objecto: sacro, artístico, museológico

No dia 6 de Outubro de 2010, António Filipe Pimentel, na qualidade de director do MNAA, e aquando da assinatura do protocolo de colaboração entre o Instituto dos Museus e da Conservação e o Patriarcado de Lisboa, considerava que o património da Igreja era um “património-âncora de carácter parabólico”. Com efeito, é inegável que a Igreja tem sido uma das grandes patrocinadoras de arte em Portugal (avolumando por isso um considerável património) e, de modo semelhante, há que ter em conta a centralidade de circunstâncias como as ditadas em 1834 (nacionalização dos bens da Igreja) e 1910 (implantação da República e arrolamento dos bens da Igreja) para a formação dos museus nacionais. Essa feliz expressão recentra alguns dos tópicos analisados nesta tese: por um lado, a caracterização do acervo da Igreja como sendo de cariz patrimonial (ponto I.2), por outro, o seu carácter essencial e “parabólico”. Embora o historiador de arte não tenha concretizado o que entendia por esta expressão, faço minha a sua abordagem, interpretando nos dois movimentos simultâneos em direcções perpendiculares provocados pela parábola, a possibilidade dúplice do artefacto que se pode enunciar como artístico e sacro, museológico, etc. (não pretendo criar uma dicotomia ou antagonismo; esta aparente divisão resulta apenas da arrumação dos conceitos e do facto de a colecção que abordo ser reunida sob o primado da arte).

Subjacente a esta proposta estão certamente os ensaios elaborados por Michel Foucault sobre a importância da linguagem para o estabelecimento de significados a atribuir aos objectos e, consequentemente, para o conhecimento. Em suma, o objecto só existe em função de um sujeito (particular e/ou colectivo) que o observa, classifica e pensa²²³.

Pelo que atrás ficou escrito julgo resultar claro que no âmbito desta tese um objecto sacro é aquele ao qual foi conferido esse valor pelo uso na prática dos ritos e cultos católicos²²⁴. Assim, a sua capacidade de exibição depende exclusivamente da

²²³ “... l’objet n’attend pas dans les limbes l’ordre qui va le libérer et lui permettre de s’incarner dans une visible et bavarde objectivité; il ne se préexiste pas à lui-même, retenu par quelque obstacle aux bords premiers de la lumière. Il existe sous les conditions positives d’un faisceau complexe de rapports.”, Foucault, Michel – *L’archéologie du savoir*, p. 61.

²²⁴ E que é também, escreva-se em abono da verdade, o entendimento da Igreja. É neste âmbito que se inscreve a asserção de monsenhor Aníbal Ramos “Claramente se afirma que tomamos arte sacra no sentido específico de arte litúrgica e não no sentido genérico que lhe dá Van Lier.”, a propósito da classificação em cinco maneiras (na prática, com valor descendente) que Henri Van Lier propunha em 1959 (*Ler arts de l’espace*): “a) Arte sacra – é a que manifesta o absoluto. Neste sentido, toda a arte é sacra, desde um Giotto a um Rembrandt e a um Picasso.

vontade da própria Igreja – seja ao nível das paróquias ou dos organismos da própria instituição – que é detentora desse património e a quem compete a decisão de aceitar a descontextualização do mesmo²²⁵.

A dimensão espiritual dos artefactos (que não lhe é inata) convive muitas vezes com a dimensão estética (bem como com a histórica, antropológica, ou outras, conforme já abordei na Introdução desta tese), o que pode conferir aos objectos a qualificação de artísticos (faço aqui a ressalva sobre o eventual determinismo da ideia de que todos os objectos artísticos têm valor estético). Repare-se, igualmente, que não me estou a referir à noção de “obra de arte”, que foge ao âmbito desta tese por razões sistémicas mas também práticas, uma vez que as peças com que trabalho são maioritariamente produzidas em série e longe dos cânones de autoria e originalidade em que se conforma a noção de Belo na arte ocidental.

Mesmo que o tempo vá passando sobre as reflexões de Immanuel Kant (1724-1804) que introduziram a subjectividade no julgamento estético, sobre o *ready made* de Marcel Duchamp (1887-1968) ou sobre a desmaterialização do objecto de arte levada a cabo por Lucy Lippard (1937), a noção de “obra de arte” continua a ter um peso significativo no discurso. Isto implica que, para a generalidade da população, a compreensão artística do objecto no mundo ocidental continue a repousar, a um tempo, no arquétipo de Belo e, a outro, assente no desempenho de uma noção de arte – no sentido da *ars* latina, da *techne* grega ou da *Kunst* alemã – ligada à perícia, ao domínio de um ofício²²⁶.

b) Arte sacral – é a arte sacra, mas enquanto orientada para a transcendência, na qual ausculta primeiro o lado inquietante, sob a forma da magia das matérias e do mistério do mundo. Manifesta-se na arte românica, nas artes bárbaras em geral e no contemporâneo Rouault.

c) Arte religiosa – é a que existe quando a transcendência se intelectualiza, ou, em todo o caso, se interioriza, sem estar necessariamente sujeita a um dogma ou a uma igreja. O autor aponta Greco como exemplo.

d) Arte confessional – é a que depende de uma «confissão» que produz não somente o mistério em geral, mas determinados mistérios. Fra Angélico seria um modelo de artista confessional.

e) Arte eclesial ou litúrgica – quando convém ao culto, edifica os fiéis e está de acordo com as exigências litúrgicas.”, dificilmente partilhável quando apreendida em outros ternos que não os da fé e que, no propósito de tanto escarpelizar e caracterizar, acaba por cair na extravagância. Ramos, Aníbal – *Sentido comunitário da arte sacra*. Sep. revista Lumen, Junho 1960, p. 4.

²²⁵ Este património, ou seja, os Bens Culturais da Igreja, são um “Instrumento pastoral indispensável em contexto eclesial”, Saldanha, Sandra Costa – “Editorial”, p. 5. Sobre este assunto ver, ainda, Conferência Episcopal Portuguesa – *Princípios e orientações*, particularmente, “II – Posse e administração dos Bens Culturais da Igreja”, pp. 5-8 e “III – Utilização pastoral dos Bens Culturais da Igreja”, pp. 9-11.

²²⁶ Thomas Da Costa Kaufmann, “The Collections of the Austrian Habsburgs”, in Elsner, John e Cardinal, Rger – *The Cultures of Collecting*, p. 141.

Por conseguinte, e como já foi desenvolvido no cap. 2 desta parte da tese, para o entendimento de objecto artístico em ambiente museológico contribui, para além da valorização formal do artefacto (estética ou técnica), a interpretação das relações que esse objecto estabeleceu quer com a sua época quer com os outros objectos e com a sociedade (a cultura material²²⁷). Isto é, a história da constituição das colecções e dos próprios museus também se torna relevante para a formulação do juízo sobre os espécimes, pelo que, igualmente, a noção de objecto artístico não se consubstancia como universal e antes se enforma pelas circunstâncias históricas e culturais²²⁸. Concretizando, por exemplo, uma colcha bengali do século XVII que, apesar de ter relação formal com os bordados de Castelo Branco, é incorporada no acervo de um museu de arte, enquanto os segundos são remetidos para museus regionais e/ou etnográficos.

Assim, e tratando-se de uma tese que se posiciona a meio caminho entre as propostas da museologia e a história da arte do período moderno, o conceito mais operacional para tratar os objectos é o que os adjectiva de museológicos, o que não implica que o pronunciamento sobre os mesmos seja exclusivo. Como me parece ter ficado claro, os objectos são o que o discurso diz sobre eles, e neste sentido não há classificações únicas e restritas.

Por razões que se prendem com as especificidades já apontadas à colecção analisada nesta tese, importa, entretanto, clarificar que tenho bem consciência de que os objectos do meu trabalho, sendo de colecção, não são, contudo, museológicos, uma vez que na sua maioria não se encontram de facto num museu ou nas suas reservas. Permito-me, conquanto, insistir nas categorias do âmbito da museologia, quer pela argumentação apresentada no cap. 2 desta parte quer pelos objectivos subjacentes à realização desta tese, igualmente, sobejamente expostos na Introdução.

O que é então um objecto museológico?

Os objectos museológicos (e, neste sentido mais abrangente, também, os objectos que são alvo de colecção) são construções sociais (*social constructs*), conforme a definição proposta por Susan Pearce. Ou seja, são peças que resultam de uma discursividade – entendimento/classificação/interpretação – que procede da

²²⁷ Tilley, Christopher – “Interpreting material culture”, [1991]. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 67-75.

²²⁸ Ver para a história do estabelecimento de diferenças entre “objecto de arte” e “objectos comuns”, Custódio, Jorge Manuel Raimundo – “*Renascença*” artística (...9, vol. 1, t. I, pp. 75-8.

presença/existência e da actividade humanas (*humanly defined pieces*)²²⁹. Num sentido mais restrito, o objecto museológico encontra-se indelevelmente ligado ao acto de expor (museografia), sendo, portanto, o artefacto que se encontra em reserva ou em exibição em mobiliário/dispositivos museológicos, alicerçado por uma comunicação exigente – legendas, textos de sala e de parede, mapas, etc. – servindo um discurso previamente elaborado sobre o mesmo e interagindo com a manipulação/construção que o próprio acto de expor produz nele²³⁰.

Em suma, a um objecto museológico tem que estar associado um (ou mais) discurso(s) e representação(ões) museológica(s)²³¹.

Conforme já vimos, nenhuma destas significações do objecto existem numa realidade auto-exclusiva. Reunidos, classificados e arrumados, os objectos museológicos ilustram sistemas que os enformam enquanto conjunto e permitem, num aparente jogo de absurdo, um olhar para o objecto em si, fora do contexto para que foram originalmente criados. Absurdo esse que se esvazia sempre que os agentes reflectem sobre os objectos e as suas colecções e os mostram (expõem), acto entendido aqui como um processo e não como um objectivo com intuítos de constância. “O museu, que é o lugar onde se guardam e mostram objectos, é, principalmente, um lugar de imagens”²³².

E estas imagens não são ingénuas, resultam de convenções ideológicas que, mesmo que não auto-percepcionadas, se projectam na forma como pensamos, agimos e dispomos o(s) objecto(s) e os seus discursos, num “desmultiplicar de imagens” em que o acumular de significados que o passar do tempo confere aos objectos não deve ser descurado.

²²⁹ Pearce, Susan – “Museum objects”, [1992]. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 9-11 [10].

²³⁰ Moutinho, Mário Canova – “A construção do objecto museológico”. *Cadernos de Sociomuseologia. Centro de Estudos de Sociomuseologia*. N.º 4, 1994, pp. 7-59 [8] (consultado em 2013.09.12 (<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/449/353>)). Para uma história da evolução e significado do objecto na museologia ver Luna, Maria Isabel Soares de – *Incorporação e Desincorporação em Museus*, pp. 10-4.

²³¹ Alice Semedo, “Introdução”, in Semedo, Alice e Lopes, J. Teixeira (coord.) – *Museus, discursos e representações*. Porto: Edições Afrontamento, 2006, p. 13.

²³² Veja-se a este propósito o que Pais de Brito escreve sobre o “crescendo da valorização da obra singular, ou mesmo única, por oposição à obra representativa de uma prática, de um modelo, de um universo de representação que sempre caracterizou o documento etnográfico” dentro dos museus dessa área, fazendo uma reinterpretação e reavaliação dos princípios que estiveram na ideia de formação das galerias de belas-artes (a origem dos museus/colecções de arte), categoria sob a qual se inscrevem as problemáticas analisadas nesta tese. Brito, Joaquim Pais de – “O museu, entre o que guarda e o que mostra”. In *Museus, discursos e representações*. Alice Semedo e J. Teixeira Lopes (coord.). Porto: Afrontamento, 2006, pp. 149-61 [157]; citação na p. 158.

Este tem sido um dos campos de trabalho da *New Museology* e dos *Museum Studies*, que através de uma crítica às práticas museológicas na relação com os seus contextos social, económico e político, se têm esforçado por estabelecer os parâmetros de reavaliação dos objectos museológicos. Com efeito, a *New Museology* critica a noção museológica tradicional que confere aos objectos características morais e/ou estéticas inerentes, bem como a ideia de que se trata de representações objectivamente empíricas da realidade. Implícito ao argumento desta crítica está a ideia de que estas noções têm feito parte do discurso hegemónico que apresenta o progresso como uma linha evolutiva e o conhecimento em termos absolutos²³³.

Por conseguinte, a utilização concreta de conceitos previamente apreendidos – ou seja, independentemente da origem e da função primeira dos artefactos, a assunção de que esta tese lida com objectos museológicos – não pode de forma alguma obliterar a memória e a vida prévia das peças. Pelo contrário. É neste âmbito que se destaca a necessidade de produzir mais informação (mais diferenciada), documentação e “matéria expressiva comunicável com os públicos, que vá para além da concretude e materialidade formal dos objectos”²³⁴.

Todavia, não se veja no “objecto museológico” (mesmo que na sua vertente mais crítica) a resposta aglutinadora de todas as potencialidades dos objectos. Voltamos ao início, o objecto só existe em função do discurso que lhe é associado, e este só o torna real em função do contexto histórico em que se insere.

Logo, ainda a este propósito e também sobre as limitações e potencialidades do objecto inserido em contexto museológico e, sobretudo, como em época de pressão globalizante (que é a nossa) se revela difícil uniformizar comportamentos e vivências humanas, partilho um episódio a que assisti em Nova Delhi aquando de uma visita em Fevereiro de 2013 ao National Museum. O museu apresenta uma museografia datada mas absolutamente a par com o que se fazia na Europa nos anos 50 e 60 do século XX (inerente a esta descrição está a constatação de que o museu assim percebido é uma criação “ocidental” que foi exportada para outras geografias).

Na sala budista, quatro crentes – o mestre e três discípulas – praticavam o cerimonial budista zen em frente a um templo-relicário protegido por uma vitrine

²³³ Sobre este assunto ver Jordanova, Ludmilla – “Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums”. In *The New Museology*. Peter Vergo (ed.). 5.ª ed. London: Reaktion Books, 2000 [1989], pp. 22-40.

²³⁴ Brito, Joaquim Pais de – “O museu, entre o que guarda e o que mostra”, p. 160.

museográfica [Fig. 3]. Acrescento que os turistas japoneses que passavam pela sala, descalçavam os sapatos, incluíam-se na cerimónia e ali ficavam a partilhar aquele momento religioso, alheios aos turistas dos objectos museológicos.

Este comportamento, impossível (difícil?) de encontrar em museus “ocidentais”, mostra bem a multiplicidade de vivências suscitadas pelo objecto em contexto museológico, bem como (e não menos significativas) as potencialmente limitadas interpretações sobre o que é o sagrado, e nas quais me demorei no ponto anterior.

Parte II – A questão do indo-português

Capítulo 1 – Exposições e o Museu Nacional de Arte Antiga

II.1.1 – O início

No início da centúria de Setecentos o padre teatino Rafael Bluteau definia no seu muito afamado dicionário sob a entrada “Exposição: A acção de expor, ou de explicar alguma cousa”²³⁵. A sumária explanação decifra bem a exígua percepção que então havia do duplo significado do termo. Enquanto para a o significado de “explicação de alguma coisa” o douto religioso remetia os interessados para as frases latinas de Plínio (o historiador e, por isso, narrador de alguma coisa), para a acção de expor tive que recuar uma página do dicionário e ler que para “expor” se entendia “por à vista”²³⁶.

E, de facto, é disso que se trata quando se analisam as primeiras exposições universais em que Portugal participou. Nas palavras de Helena Souto, eram “*vitrines de nações* onde estas mostravam as *imagens* que de si próprias forjavam, em gigantescos

²³⁵ Bluteau, Rafael – *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos...* Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713, vol. III, p. 395.

Clérigo regular teatino. Nasceu em Londres, filho de pais franceses. Escritor prolixo, afamado orador sagrado e lexicólogo, estudou Humanidades no célebre Colégio de La Flèche, em Paris; depois em Reims e, finalmente de novo na capital francesa, no Colégio dos jesuítas de Clermont. Contra a vontade da família, empreendeu o noviciado na ordem de S. Caetano em Florença, onde professou em 1661. Ainda muito jovem, frequentou sucessivamente as universidades de Verona, Roma e Paris. Veio para Portugal em 1668, mandado pelo geral da ordem. Era um intelectual de curiosidade intensa e de saber enciclopédico, tendo aprendido rapidamente o português. Protegido pela rainha D. Maria Francisca de Sabóia, mulher de Afonso VI e depois de D. Pedro II, esteve envolvido em alguns episódios e intrigas relacionados com as negociações para o casamento da infanta D. Isabel com o príncipe Vítor Amadeu, filho do duque de Sabóia, o que levou ao seu exílio em França entre 1687 e 1704. Regressou nessa data devido às boas relações que mantinha com o 4.º conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, sendo pouco depois novamente alvo da desconfiança real e tendo visto a sua residência fixada no convento de Alcobaça. Aproveitou então essa quase década (balizada pela assinatura da paz na sequência das guerras provocadas pela Sucessão de Espanha, em 1713) para escrever os oito volumes (impressos entre 1712 e 1728) do *Vocabulário*, o primeiro grande dicionário da língua portuguesa, que o consagraria. A obra foi mandada imprimir por D. João V, a expensas da coroa, que também nomeou Bluteau académico de número aquando da fundação da Academia Real de História (1720), “Bluteau (D. Rafael)” in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. d., vol. IV, p. 784.

²³⁶ Bluteau, Rafael – *Vocabulario portuguez e latino (...)*, vol. III, p. 394, agora remetendo para Cícero, como referente clássico.

palcos efémeros que submergiam o público num *universo de representações*”²³⁷. E este “por à vista” de Portugal fundamentou-se numa construção da sua própria imagem através de um discurso, de uma narração, que de novo nos leva à definição de Bluteau.

É propósito deste capítulo perscrutar a inclusão (ou não) de arte colonial nestas projecções que Portugal fazia de si próprio e, nesse caso, perceber quais as qualidades discursivas que lhe era atribuída. Isto num contexto de valorização do objecto artístico pela historiografia da arte em Portugal e historiografia da arte portuguesa²³⁸, uma vez que nesta aparentemente subtil distinção se jogam, mais uma vez, valores de identidade que foram conferidos aos objectos que resultaram da experiência ultramarina portuguesa.

E este conflito é tanto mais relevante quanto foi também tema de litígio entre alguns dos intervenientes e em alguns dos momentos fundadores do aparelho teórico que esta tese procura abordar e dissecar. É certamente o caso de alguns responsáveis pela criação dos museus e das primeiras exposições de arte (nacionais e internacionais) realizadas em e por Portugal, como Sousa Viterbo, Joaquim de Vasconcelos ou José de Figueiredo (1871-1937).

II.1.1.1 – Reunir e mostrar

Nos fundamentos da ideia de expor encontram-se duas acções: reunir e apresentar um certo número de objectos. Estas tarefas, que nada têm de simples, são desempenhadas de acordo com um programa que sistematiza e ilustra um tema, conceito ou ideia e que responde a uma (ou mais funções): simbólicas, comerciais, documentais, estéticas.

²³⁷ Nunes, Maria Helena Duarte Souto – *Arte, tecnologia e espectáculo. Portugal nas grandes exposições, 1851-1900*. Lisboa. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999, vol. 1, p. I. Daqui em diante utilizar-se-á a versão publicada no n.º 13 da “Colecção Teses” do Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa por ter sido revista e acrescentada pela autora, conforme se lê nas páginas 15 e 16 da “Introdução”. Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

²³⁸ Veja-se a este propósito o texto de Carvalho, José Alberto Seabra de e Carvalho, Marta Barreira – “Museus e exposições. Ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)”. In *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX: Em torno da história da arte*. Dalila Rodrigues (coord.). Lisboa: Fubu Editores, 2009, vol. 20, pp. 91-139 [94-120], designadamente, o ponto “1 – A «Escola Portuguesa» como representação essencial da personalidade artística de um país”.

Ainda que a montagem de exposições em Portugal remonte ao século XVIII, e ao consulado de Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782; ministro do reino entre 1750-77), a tónica destas exposições é exclusivamente colocada na mostra (e venda) de maquinaria e produtos industriais.

Para o necessário enquadramento histórico, porque a questão da indústria se liga à formulação do conteúdo de artes decorativas, e com o fim de reforçar o pioneirismo do Marquês de Pombal – conforme interpretação proposta por Helena Souto já há alguns anos – registre-se que se envolveu na realização de duas exposições de produtos industriais portugueses, à semelhança do que se fazia em Inglaterra (com a exposição de máquinas industriais em 1761) e em França (com as exposições impulsionadas pelo Ministro do Interior de Napoleão Bonaparte, François de Neufchâteau, a partir de 1797). A primeira, em 1775, levada a cabo no âmbito das celebrações pela inauguração da estátua equestre de D. José, e que fora “uma exposição pública a mais solemne dos produtos da industria nacional”²³⁹. A segunda, organizada na sua quinta de Oeiras em 1776, aquando da estada do rei, com exibição e venda de produtos da indústria portuguesa. Para tal, o ministro enviara a todos os potenciais expositores um “convite” com o qual lhes impunha a presença, e, de facto, foi possível encontrar nas barracas que desenharam os arruamentos junto ao palácio da Quinta, tapeçarias, panos e panos de linho, algodões e sedas, cambraias e rendas das mais variadas regiões do país, bem como relógios da fábrica Pires, louça, vidros e muitos mais objectos, vindos de norte e de sul²⁴⁰.

Estas iniciativas são testemunho da “transição entre o modelo de mercado semanal ou feiras de gado herdadas por tradição medieval e o período seguinte”²⁴¹, isto é, adiantam-se como modelo inspirador das exposições nacionais de Oitocentos. As exposições futuras, fossem inspiradas pela Sociedade Promotora da Indústria Nacional (SPIN) fossem dirigidas pelas comissões nacionais nomeadas especificamente para a elaboração da presença de Portugal nos eventos de cariz internacional, continuaram a ter um forte predomínio de artefactos de origem industrial, abrindo – e não sem cair numa

²³⁹ *Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional*. Lisboa: Imprensa de João Maria Rodrigues e Castro, 1835, 4.º anno, caderno do mez de Maio, n.º 37, p. 40, cit. in Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 24.

²⁴⁰ *Idem*, pp. 23-5.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 25.

certa dispersão que salientava os pouco rigorosos critérios de classificação – o leque de produtos aceites a, nomeadamente, obras de Belas-Artes²⁴².

Deste modo, quando em 1851 se realizou a primeira Exposição Universal em Londres, Portugal enviou as suas delegações e os seus produtos, todos originários do território continental²⁴³.

II.1.1.2 – A entrada dos produtos coloniais no circuito das exposições universais

Já em 1855, na Exposição Universal de Paris, Portugal incluiu uma série de matérias-primas originárias das colónias, com particular destaque para Angola, e apenas dois itens com origem em Goa²⁴⁴. Refira-se ainda que na documentação impressa não há qualquer menção à especificidade colonial destas matérias-primas. Correspondendo aos números de catálogo 1680 a 1774, foram incluídos na lista de produtos portugueses, acrescentando-se-lhes apenas o local de proveniência (tal como para os produtos continentais), sem qualquer tipo de distinção administrativa²⁴⁵.

A razão pela qual estes produtos foram, portanto, incluídos na lista a enviar para Paris não é clara e carece de estudo, mas é provável que Portugal se quisesse manter a par das potências coloniais (especialmente a Inglaterra e a França), situação agravada pela exiguidade da produção nacional continental que levaria ao congregar de esforços com o objectivo de criar condições para uma representação mais eficaz²⁴⁶.

²⁴² Onde se encontravam desde desenhos e esculturas, a litografias e bordados de cabelo ou de seda. Sobre as exposições industriais e a sua história veja-se *ibidem*, pp. 26-49 e 38, nota 53. Esta característica seria, também, comum ao programa das exposições universais.

²⁴³ Sobre este assunto ver *ibidem*, pp. 51-100.

²⁴⁴ *Catálogo dos produtos da agricultura e industria portugueza mandados á Exposição Universal de Paris em 1855. Primeira e segunda parte*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1855. Na p. 29 surge a descrição das matérias-primas vindas das colónias; estas incluem petróleo e especiarias (canela) de Timor, madeiras e gomas de Angola, café de Moçambique, Cabo Delgado, São Tomé, Santo Antão, Angola e Timor, algodões de Angola e Moçamedes, etc., e anil (n.º 1724) e gergelim preto (n.º 1737) da Índia (p. 30).

²⁴⁵ *Idem*, pp. 29-30, e *Documentos officiaes da Comissão Central Portuguesa para a Exposição Universal de 1855 e systema de classificação publicado na conformidade do artigo 16.º do regulamento geral*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.

²⁴⁶ Conforme palavras do futuro rei, D. Pedro V: "... constata[va] que «De momento, Portugal não podia apresentar nas exposições internacionais senão produtos naturais», em resultado do estado «da nossa rude industria portuguesa»", José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudos de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, vol. 3, p. 553 e *Escritos de El-rei D. Pedro V. Coligidos e publicados pela Academia das Ciências de Lisboa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923-1924, vol. II, p. 234, cit. in Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 73.

E o mesmo se verificou na Exposição Universal de Londres em 1862. No *Supplementary Industrial Catalogue*, publicado no fim do *Portugal. International Exhibition of 1862 Industrial Catalogue in English and Portuguese* e seguindo a numeração anterior (mas nem por isso evitando o fim da lista), acrescentavam-se a partir do número 1250, as “Colónias”, cuja representação não abarcava todas as secções²⁴⁷.

Divididas por secções e classes, as colónias desfilavam os seus produtos, aqui já identificados por produtores e/ou coleccionadores²⁴⁸. Dos 1363 expositores nacionais, 171 pertenciam às colónias e em nenhum deles me foi possível identificar objectos que caibam numa categoria artística. Assinale-se porém que Émile Cardon (1824-?)²⁴⁹, que redigiu uma série de cartas em Londres no decurso da exposição para serem publicadas na *Revue du Monde Colonial*, escreveu sob a designação de “Tabletterie” (que se pode traduzir livremente por “utilidades”), na classe 36.^a da secção 3.^a: “Parmi les produits très-variés exposés, on distingue: des objets d’ivoire et dents d’hippopotame, des pipes d’Angola, des tabacs et cigares des îles San-Thomé e Principe, des tabacs, des tissus et cordages en fil d’aloës de Mozambique, des boîtes et objets en bois de sandal des Indes, etc.”²⁵⁰.

²⁴⁷ *Portugal. International Exhibition of 1862 Industrial Catalogue in English and Portuguese*. Lisbon: National Printing Office, 1862, pp. 14-8.

²⁴⁸ “A l’Exposition de Londres, les colonies portugaises sont bien représentées, et je constate avec plaisir que, comme la France et l’Angleterre, le Portugal a catalogué séparément les produits métropolitains et coloniaux, c’est un exemple que toutes les Puissances auraient dû suivre.”, Cardon, Émile – *Études sur l’Espagne, et le Portugal et leurs colonies. Lettres sur l’Exposition universelle de 1862*. Paris: Revue du Monde Colonial, 1863, p. 68.

²⁴⁹ Agrónomo e publicista francês que se dedicou a assuntos coloniais, e que percorreu em viagens de estudo as colónias dos países europeus, entre os quais, Portugal. “Cardon (Émile)” in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. d., vol. V, p. 900.

²⁵⁰ Cardon, Émile – *Études sur l’Espagne, et le Portugal et leurs colonies*, p. 69. Conforme referi, para além das duas caixas de sândalo (n.º 1303 de Narana Xelk de Conculim, *Portugal. International Exhibition of 1862 Industrial Catalogue in English and Portuguese*, p. 18), não encontrei no catálogo qualquer referência semelhante. O francês que começou com um elogio ao reino: “Il est peu de nations en Europe qui, depuis le commencement de ce siècle, aient été aussi éprouvées que la nation portugaise; (...); elle a tout subi, tout supporté, et il faut qu’il y ait en elle une bien grande force de vitalité pour avoir non-seulement pu résister à tous ces désastres, à toutes ces causes de destruction, mais encore pour avoir pu se relever, panser toutes ses plaies, guérir toutes ses blessures, et enfin entrer résolument dans la voie du progrès.

L’histoire du Portugal me fournit une preuve de plus à l’appui de la thèse que j’ai soutenue si souvent ici même, à propos des colonies, c’est-à-dire qu’un bon gouvernement, une bonne administration, des institutions libérales, étaient les causes déterminantes de tous les progrès chez les nations.” (p. 59), dedicou apenas 16 das 75 páginas do livro a Portugal.

O autor francês concluía escrevendo que “l’exhibition portugaise en 1855 fut presque une révélation”²⁵¹, face às vicissitudes políticas, económicas, religiosas e sociais que o país enfrentava desde início do século. Por razões diversas, foi secundarizado nessa opinião por John Charles Robinson, já na altura ligado à constituição das colecções de arte no Museu de South Kensington²⁵². Em consequência, Robinson deslocar-se-ia na década de 60 à Península (esteve em Portugal em 1865, como adiante veremos), numa série de viagens exploratórias de forma a tornar-se conhecedor da *art monuments in situ* e adquirir espécimes para o museu²⁵³. Desta actividade resultaria a famosa *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* de 1881, mas por ora voltemos às exposições universais.

II.1.2 – A Exposição Universal de Paris em 1867 e as *identidades*

A exposição de Paris em 1867 foi a primeira a prever pavilhões destinados a mostrar o que de melhor havia em cada país, a serem edificadas de acordo com arquitecturas *nacionais*. Construídos para fazerem “eco da feição nacional”, foram erguidos através de “«cenografias» historicistas que melhor revela[vam] as suas *essências* respectivas, arquétipos de imagens facilmente reconhecíveis no exterior”²⁵⁴ contribuindo assim, à força de querer criar identidade, para a cristalização de preconceitos e ambiguidades de que, no caso de Portugal pelo menos, rapidamente resultariam queixas, como adiante se verá. Criavam-se, pois, aquilo a que hoje chamaríamos “imagens de marca”²⁵⁵, e, por isso, imagens projectadas, com consciência ou não do uso que delas se fazia.

Este aspecto é particularmente interessante quando visto à luz da criação de fenómenos identitários, um dos tópicos de análise deste cap., relacionado com a

²⁵¹ *Idem*, p. 75.

²⁵² “On this occasion Spain, and to a greater extend Portugal, were represented by collections got together for the occasion from various sources, and undoubtedly the splendid and most original art objects then exhibited gave a vogue and status to Peninsular art, which speedily had a potential effect in the country itself.”, Robinson, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art South Kensington Museum*. London: Chapman & Hall, 1881, pp. 8-9.

²⁵³ A este propósito registe-se, a título de curiosidade, mas relacionado com o que ficou escrito na parte I cap. 4, que “acquired works of medieval art [were considered] examples of craftsmanship, distancing itself from their function as papist propaganda or «superstitious images»”, Virginia Chieffo Raguin em “Introduction. Art and Religion: Then and Now” in, Raguin, Virginia Chieffo (ed.) – *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*. Franham/Burlington: Ashgate, 2010, p. 8.

²⁵⁴ Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, pp. 105-7.

²⁵⁵ Não obstante todos os equívocos que daí advêm, não sendo o menor uma suposta inquestionável e unânime homogeneidade a que se sujeita os(as)/aquilo que se “abrange” como marca.

formulação do conceito de indo-português, é certo, mas nem por acaso, chamado de seguida à discussão precisamente pelas características iconográficas que o pavilhão português de 1867 divulgou.

II.1.2.1 – O Manuelino e o “estilo nacional”

O “fausto e exotismo, imediatamente associável aos tempos de glória do Império português” têm sido enunciados como razões para a escolha da arquitectura manuelina para o pavilhão de Portugal na exposição de 1867²⁵⁶. Ora esta adjectivação merece, no âmbito desta tese, alguma clarificação.

O termo Manuelino aplicado à arquitectura surgira apenas em 1842, pela mão de Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1878) na *Notícia histórica e descriptiva do Mosteiro de Belem*²⁵⁷. Nela o autor propunha-se dar a conhecer “um *estyllo* original portuguez” que por isso se distanciara da imitação – “Quasi que sósinha a terra dos nomes acabados em I, proclama a imitação, lavra-lhe o decreto, assigna-o, passa-o pela chancelaria e fa-lo promulgar na língua italiana. – E todos imitámos, porque não houve quem dissesse que isso não era o melhor” –, para se apresentar como um “*estyllo* particular *sui generis*, que ainda se ha[via] caracterizar com o nome talvez de *manuelino*, quando por cá se de[sse] importancia á architectura, que de certo está mui longe de consistir nas regras materiaes de Vignola e seus numerosos commentarios seguidos nas escholas”, pesasse embora o facto de “pertence[r] sim, em geral, á época anarchica do renascimento”²⁵⁸. Varnhagen espelhava bem duas preocupações que eram

²⁵⁶ *Idem*, p. 107.

²⁵⁷ Nascido no estado de São Paulo no termo de Sorocaba – em 20 de Fevereiro; m. em Viena de Áustria em 29 de Junho de 1878 –, era filho de uma portuguesa de ascendência aristocrática e de um engenheiro alemão que trabalhou para a coroa portuguesa (no país e no Brasil). Lembremos que a independência do Brasil data de 1822, razão pela qual teve que pedir a cidadania aquando do regresso ao país natal em 1844, já que tinha vindo viver para Portugal com apenas oito anos, tendo estudado no Real Colégio da Luz. Iniciou-se na carreira das armas apoiando o partido do futuro D. Pedro V durante as Guerras Liberais. Em 1840 concluiu o curso de Engenharia Militar em Lisboa e depois de adquirida a nacionalidade brasileira, ingressou na carreira diplomática, tendo representado o seu país no Paraguai, Perú, Chile, Equador e Áustria. Feito barão de Porto Seguro em 24 de Julho de 1872, foi elevado a visconde em 9 de Maio de 1874. Foi um dos mais importantes historiadores do Brasil. “Varnhagen (Francisco Adolfo)”. In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Actualização de história universal e de Portugal*. Lisboa: Página Editora, 2002, vol. VII, p. 338. Para uma abordagem mais extensa sobre este assunto ver Paulo Pereira – “Alguns aspectos da cultura artística de F. A. Varnhagen”. In *Romantismo. Da mentalidade à criação artística*. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, pp. 293-327.

²⁵⁸ Varnhagen, Francisco Adolfo – *Notícia histórica e descriptiva do Mosteiro de Belem*. Lisboa: Na Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1842, s.p. (na introdução intitulada “Aos admiradores da architectura romantica” e pp. 8-9, respectivamente). Sobre os antecedentes no levantamento arqueológico e architectónico e interpretação do mosteiro dos Jerónimos em Belém ver,

formativas e comuns à singularidade oitocentista: a afirmação da identidade e a procura da fuga ao cânone clássico e académico²⁵⁹.

Assim, para quem era o Manuelino exótico²⁶⁰? Aparentemente não para os portugueses que escolhiam mostrar um estilo *nacional* em detrimento do mais *européu* “românico”²⁶¹, afinal o estilo consentâneo com o período da fundação do Condado

Custódio, Jorge Manuel Raimundo – “*Renascença*” artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República. Lisboa. Tese de doutoramento em Architectura apresentada à Universidade de Évora, 2008, vol. 1, t. I, pp. 453-7.

²⁵⁹ Que não foge, contudo, aos embaraços de se querer *impor* identidade invés de se reflectir sobre as *identidades* – “a emergência de novos mecanismos de auto-identidade que são moldados (ainda que também as moldem) pelas instituições da modernidade. O *self* não é uma entidade passiva, determinada por influências externas; ao forjarem as suas auto-identidades, e independentemente do carácter reduzido dos seus contextos de acção específicos, os indivíduos contribuem para, e promovem directamente, influências sociais com consequências e implicações globais.”, Giddens, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta Editora, 1994, p. 1 – e de que a contemporaneidade também fez eco, especificamente no que dizia respeito à caracterização e reflexão estética, primorosamente sintetizada na pergunta com que Joaquim de Vasconcelos começava o texto em que questiona o aparente unanimismo nacional: “Poderá criar-se um estilo original português na arte?”, Vasconcelos, Joaquim de – *Historia da arte em Portugal (sexto estudo): Da architectura manuelina. Conferencia realisada na Exposição Districtal de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1885, p. 5.

Sobre este assunto ver, ainda, Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936). Historiador, crítico de arte e museólogo*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008, vol. 1: “IV Cena: Românico versus Manuelino” pp. 269-80. Com o passar do tempo, a opção pelo românico e pelo “pitoresco nacional” foi-se acentuando, culminando na polémica em torno da escolha de Miguel Ventura Terra (1866-1919) como autor dos pavilhões portugueses à Exposição Universal de 1900 (em detrimento, sobretudo, de Raul Lino e da sua “casa típica portuguesa”). Sobre esta questão ver Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, pp. 246-53 e Figueiredo, José – *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal Sociedade Editora, 1901.

²⁶⁰ Em relação ao exotismo do Manuelino há muito que se reconhece que este é uma das formas europeias de expressão do gótico tardio que incorpora elementos típicos do estilo tardo-gótico, e outros já renascentistas, com outros relacionados com o gosto e as formas mudéjares e, ainda, outros resultantes das experiências militares levadas a cabo no Norte de África no início do reinado de D. Manuel I (1469-1521; r. 1495-1521), e do consequente desenvolvimento de uma iconografia de índole imperial e necessariamente afirmativa face ao facto de, lembremos, o monarca não ter sido filho de rei e ter recebido o reino das mãos do primo e cunhado. Sobre este assunto ver Rafael Moreira – *Jerónimos*. Lisboa: Verbo, 1987 e “A época manuelina”. In *História das fortificações portuguesas no mundo*. Rafael Moreira (dir.). Lisboa: Publicações Alfa, 1989, pp. 91-142; Ana Maria Alves – *Iconologia do poder real no período manuelino. À procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985; Paulo Pereira – *A obra Silvestre e a esfera do rei. Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*. Coimbra: Faculdade de Letras/Instituto de História da Arte, 1990 (que corresponde à dissertação de mestrado em História da Arte defendida em 1987 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), entre muitos outros autores que têm abordado o assunto e, ainda, Paulo Varela Gomes – “La cuestión del estilo en la historiografía de la arquitectura portuguesa de la primera Edad Moderna”. *Goya*. N.º 344, 2013, pp. 230-47.

²⁶¹ Veja-se como esta ideia foi assimilada pela *intelligenzia* nacional: “Ora precisamente o *stylo* manuelino da nossa *architecture*, com toda a sua *effusão* escultural, com todo o avassalante *symbolismo* dos seus motivos ornamentaes, com toda a *arbitrariedade* dos seus processos, com todas as suas *desproporções* e todas as suas *assymetrias*, não é precisamente senão a *contraposição* da *liberdade* creativa dos nossos *architectos-escultores* á *enfatuação* idolátrica, á *pedantesca* *preceituação* *rhetorica*, ao *esmagador* e *exhaustivo* *despotismo* das *cinco ordens* (...). Os *artistas manuelinos* não teriam feito talvez monumentos *correctos*, na *acessão* indigente em que as *academias* empregam esta palavra, mas fizeram monumentos *expressivos*, – o que é melhor.”, Ortigão, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: Antonio Maria Pereira, Livreiro-Editor, 1896, pp. 142-3.

Portugalense e do início da dinastia de Borgonha. A situação torna-se ainda mais peculiar – se se partir do postulado que o tema do pavilhão foi escolhido por ser exótico – quando a opção é contemporânea do início dos movimentos nacionais de salvaguarda do património (monumentos), fortemente apoiado nos intelectuais defensores de uma estética romântica que pugnava pela defesa da memória e dos vestígios medievais (românicos e góticos), de entre os quais se destacava Alexandre Herculano e as suas “cruzadas”²⁶².

Esta desconstrução torna-se ainda mais interessante se tivermos em conta que “the exotic is never at home”. O argumento apresentado por Peter Mason em 1998 reside na própria substância do que é “exótico”. E, segundo este autor, o “exótico” é algo que não existe antes da sua “descoberta”, antes da formulação de juízos ou discurso sobre esse mesmo “exotismo”²⁶³. Assim sendo, o pavilhão seria mais exótico para quem o viu em Paris do que para quem pensou a ideia em Lisboa.

O outro factor que teria levado a Comissão à escolha do tema do pavilhão seria o fausto associado aos “descobrimentos”. Mas que fausto era este? E, sobretudo, fausto para quem? A ideia do esplendor e fausto dos “descobrimentos” é uma construção que desde sempre teve defensores e detractores, fosse porque a ela se associavam estratégias e partidos económicos e políticos fosse porque na realidade os objectos artísticos que a pudessem demonstrar foram excepcionais no que diz respeito ao conjunto da produção asiática (inclusive devido à pressão da encomenda que face às contingências de mercado dificilmente se coadunava com os rigores do fabrico de excelência e luxo). Ainda assim, e então, onde estavam presentes os objectos faustosos no pavilhão? Suspendo a resposta até ao ponto II.1.2.2.

²⁶² “A urgência de um organismo público dos monumentos tornou-se evidente a partir da década de 70 do século XIX, pela voz e acção das gerações precedentes dos anos 30 e 50. Por volta de 1875, a opinião pública encontrava-se mais motivada para aceitar reformas e seus desenvolvimentos correlativos, aproximando Portugal dos movimentos culturais europeus. A participação activa de Portugal nas Exposições Universais, desde 1851, assim o exigia. Esse sentimento tornou-se bastante claro com a Exposição de Paris de 1867, face às novas exigências culturais postuladas pelos organizadores, impondo-se, por essa via, uma modernização das instituições do país, envolvendo a participação das forças vivas nesse encontro de nações.”, Custódio, José Manuel Raimundo – “*Renascença*” artística (...), vol. 1, t. I, p. 248 e p. 114, respectivamente.

²⁶³ Mason, Peter – *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 1-2.

Sobre a construção do exotismo na arquitectura portuguesa veja-se Paulo Varela Gomes – “«Se não me engano». O Oriente e a arquitectura portuguesa antiga”. In *14,5 ensaios de história e arquitectura*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2007, pp. 295-308 e “La cuestión del estilo en la historiografía de la arquitectura portuguesa de la primera edad moderna” (2011, no prelo da revista *Goya*).

A mesma pergunta poder-se-ia colocar para as artes decorativas manuelinas – onde estavam elas? –, o que nos recomenda que se assinale que existem diferenças entre a criação e a linguagem de carácter arquitectónico e a das peças móveis, e que a primeira é mais eficaz na demonstração e a segunda mais necessitada de um enredo.

Se no fausto se tem lido riqueza e domínio, refira-se que essa ideia está também há muito desmistificada. O efectivo domínio (bélico) dos portugueses no Oceano Índico durou pouco mais de dez a vinte anos e as queixas quanto à falta de dinheiro para sustentar o Estado da Índia, justificadas ou não, foram mais ou menos crónicas desde o início²⁶⁴. Aliás, os historiadores oitocentistas fizeram eco desse desequilíbrio, com singular destaque para Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894) que se deleitou na descrição do Samorim e da corte de Calicute em 1500, passando fugazmente pela figura de Pedro Álvares Cabral e seu presente²⁶⁵. É certo que havia um desfasamento entre a elite intelectual e a elite governativa oitocentistas – a que o próprio Oliveira Martins se referiu como “a classe que governa e intriga”, a quem faltava capacidade para elevar e animar a “turba”, a verdadeira “essência” do país –, mas isso não invalidava a convergência de conceitos, valores e esforços. Os caminhos é que eram substancialmente diferentes.

Veja-se sobre este assunto o parágrafo lapidar com que vai acabando a sua *História*²⁶⁶, e que paradoxalmente justifica o que considero ter sido a opção identitária

²⁶⁴ Godinho, Vitorino Magalhães – Os descobrimentos e a economia Mundial. Lisboa: Arcádia, 1963-1971 e Subrahmanyam, Sanjay – *O Império Asiático Português, 1500-1700. Uma história política e económica*. Lisboa: Difel, 1995. O que não quer obviamente dizer que não houvesse riqueza. Houve, e houve para muitos, mas mais raramente para o Estado, para a *nação*. Para um resumo da história dos problemas e da historiografia da expansão ver, Bethencourt, Francisco – “A memória da expansão”. In *História da expansão portuguesa: Último Império e Recentramento (1930-1998)*. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dir.). [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1999, vol. 5, pp. 442-80 [472-80].

²⁶⁵ Quando me refiro a Oliveira Martins como “historiador”, não o faço no sentido académico que temos hoje mas enquanto narrador de uma certa visão histórica. Visão histórica, essa, que começava por uma reflexão sobre o que era ser português e por um combate à ideia do fatalismo histórico, do sebastianismo. Nesse sentido, Oliveira Martins é também muito crítico quanto à relação com o Império – e especificamente a Índia – como adiante veremos.

“Em frente de Pedro Álvares Cabral, que, sentado, lia a carta de D. Manuel em arábigo, estava a credência com os presentes que trazia: uma taça e duas maçãs de prata, quatro almofadas de brocado e dois panos de Arrás, de um desenho primoroso.” (refira-se que este a curto período correspondem quatro páginas de descrição do Samorim e da corte de Calicute); “(...) esforçavam-se [os portugueses] por lhes fazer perceber que queriam pôr ali feitorias, para trazerem por mar, para a Europa, as preciosidades da Índia; e não cessavam de afirmar quanto el-rei de Portugal era poderoso e forte. Apesar de não ter tantos ouros nem pedrarias tinha o bronze das suas peças e o ferro das suas granadas! – acrescentavam com decidida importância.”, Martins, Oliveira – *História de Portugal*. 16.^a ed. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1972 [1879], pp. 218 e 219, respectivamente.

²⁶⁶ “Daí vem o caso, talvez único na Europa, de um povo que não só desconhece o patriotismo, que não só ignora o sentimento espontâneo de respeito e amor pelas suas tradições, pelas suas instituições, pelos seus homens superiores; que não só vive de copiar, literária e politicamente a França, de um modo servil e

entrópica e nada extravagante – e só assim se pode perceber que se insistia no neo-manuelino como modelo formal dos pavilhões portugueses, mesmo depois do *pastiche* que foi este quiosque²⁶⁷ – pelas formas do pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris em 1867: o manuelino era o estilo *nacional* porque permitia a Portugal distinguir-se (da França e) dos demais países europeus, nada copiado, construído sobre os fundamentos de séculos de história em que se inscrevia, também, o capítulo das “descobertas”²⁶⁸.

indiscreto; que não só não possui uma alma social, mas se compraz em escarnecer de si próprio, com os nomes mais ridículos e o desdém mais burlesco. Quando uma nação se condena pela boca de seus próprios filhos, é difícil, senão impossível, descortinar o futuro de quem perdeu por tal forma a consciência da dignidade colectiva.”, *idem*, pp. 569-70.

²⁶⁷ “Em 1878, Pascal, acolitado por José Luís Monteiro, riscou para a fachada do nosso pavilhão, sito na Rua das Nações, uma réplica simplificada da porta sul da igreja dos Jerónimos. Na Exposição de 1889 (todas estas a desenrolarem-se em Paris), uma vez que o visconde de Melício rejeitou, por alegada profanação, o projecto de Ph. Leidenfrost que reproduzia a Torre de Belém, foi construído um incaracterístico pavilhão «que representava um palácio estilo D. João V, um tanto alterado».”, Araújo, Renata – “Arte. Panorama do início de Oitocentos”. In *História de Portugal: O Liberalismo (1807-1890)*. José Mattoso (dir.). Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque (coord. vol.). [S.l.]: Editorial Estampa, 1994, vol. 5, pp. 668-83 [681] e Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, pp. 211-5. Ou seja, o neo-manuelino manteve-se como opção, sendo finalmente rejeitado, não pelas suas formas, mas pelo mau uso daquilo que é digno de respeito e apreço – atente-se como a palavra “profanação” nos remete para o domínio do sagrado –, para ser substituído por modelos da gramática neo-barroca num registo ecléctico (Helena Souto esclarece na sua tese que a referência ao estilo joanino resulta de uma leitura apressada e da ambiguidades das citações formais que o conjunto do edifício revelava. Ver *idem*, pp. 219-20). Barroco, joanino ou posterior, pago em tempos pelo ouro brasileiro, portanto, remetendo-nos para o imaginário de uma outra referência geográfica num mesmo império.

A opção pela *escola primária* construída de acordo com o “estilo Suiço (chalets de madeira)” com que Portugal se fez representar na Exposição Universal de Viena em 1873 em nada belisca esta ideia. A escolha foi semelhante à feita pela maior parte dos países (em detrimento dos “estilos nacionais”) e tinha a presidi-la uma razão fundamental: a contenção de custos defendida por Joaquim Henriques Fradesso da Silveira (1825-1875), o Comissário Régio; aliás, recorde-se que a participação portuguesa nesta exposição foi longamente adiada e foi só por insistência e empenho do comissário que a mesma foi avante. Ver *ibidem*, pp. 136-47 [142]. O facto de o edifício ter sido inteiramente pré-fabricado em Portugal foi também um arrojo de desenvoltura industrial – o que Portugal não conseguira até então provar –, simbolicamente coroada pela opção da temática do objecto: o ensino, de que o país tanto carecia e a favor do qual todos pugnavam.

Sobre as formas do edifício de Paris veja-se: *Pavilhão portuguez, na Exposição Universal de Paris de 1867. Construído segundo os desenhos do architecto mr. Rampin Mayor, 1867*. [Lisboa: Castro, Irmão & C.^a], Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (daqui em diante BNL), Iconografia, E. 1543 P. Esta gravura foi publicada no *Archivo Pittoresco*. Vol. X, 1867, p. 49.

²⁶⁸ “Trasporre una figura storica in una categoria estetica è un modo di destoricizzarla, ma è anche il modo di temporalizzare i valori estetici che, come tali, erano posti al di fuori del tempo.”, Argan, Giulio Carlo – “Il revival”. In *Il revival*. Giulio Carlo Argan (dir.). Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1974, pp. 7-33 [14].

O que de igual modo é bem expresso no pavilhão-síntese apresentado na Exposição Universal de Paris em 1878 com a citação de “dois monumentos emblemáticos do país: os mosteiros dos Jerónimos e da Batalha”, Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 172. Uma gravura do pavilhão foi publicada in *Occidente. Revista illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Vol. I. N.º 13, Julho 1878, p. 97.

O neo-manuelino era a “marca” de Portugal²⁶⁹. Era o assumir da ideia de império nos moldes em que a Europa a sugeria então, era o ditar do discurso da primazia, do *direito histórico* que Portugal pressupunha deter sobre a ocupação do espaço em África, na sequência de uma série de episódios significativos que²⁷⁰, pese embora muitos deles revelarem uma perda efectiva de poder ou representatividade portuguesa, se alinhavam no sentido da afirmação de uma estratégia (em agonia, todavia), no balizar de fronteiras jurídicas que contribuíssem para o apertar do círculo que culminaria com o *Ultimato inglês* em 1890. E este foi o princípio que norteou os programas expositivos das primeiras exposições universais em que Portugal participou. A entrada da Índia nesta narrativa foi mais tardia, e a ela voltaremos no ponto II.1.4.1.

Restaria saber quais seriam as formas adoptadas pelo pavilhão caso tivesse sido feito por um arquitecto que conhecesse a arquitectura portuguesa. Acontece que não foi. Rampin-Mayor²⁷¹, o misterioso autor do pavilhão, nada sabia sobre “estilos nacionais portugueses” e muito provavelmente nunca estivera em Portugal. Assim, desenhou uma fantasia *orientalista*²⁷², tão eficaz que ainda hoje é lida como portadora de um “estilo anglo-indiano”.

²⁶⁹ “... perciò i primi *revivals* sono movimenti aristocratici e populistici ad un tempo, e coincidono con la ricerca di definire chiaramente i concetti di «popolo» e di «nazione», con lo studio della psicologia dei popoli, con l'interesse per le loro tradizioni letterarie, artistiche, di costume.”, Argan, Giulio Carlo – “Il *revival*”, p. 15.

²⁷⁰ 1839 – criação da Associação Marítima e Colonial; 1858 – assinatura com a Santa Sé de uma concordata acerca do Padroado Português no Oriente, e a Companhia União Mercantil estabelece as primeiras carreiras regulares entre Portugal e Angola; 1859 – preparação para o Congresso de Paris (que acabou por não se realizar) durante a qual Francisco Almeida Portugal 2.º conde do Lavradio, pondera a hipótese de argumentar a recuperação de Ceilão; 1862 – Tratado de Tianjin assinado entre Portugal e a China; 1865 – fundação do Banco Nacional Ultramarino; 1875 – fundação da Sociedade de Geografia de Lisboa (daqui em diante SGL); 1876 – é proposta em sessão da SGL a viagem de travessia do continente africano por Hermenegildo Capelo, Roberto Ivens e Serpa Pinto; 1879 – a Guiné é separada administrativamente de Cabo Verde; 1884 – envio dos primeiros colonos madeirenses para Angola, e assinatura do tratado, em 26 de Fevereiro em Londres, no qual é reconhecida soberania portuguesa na região das duas margens do Zaire até às fronteiras do Congo; 1886 – Mapa Cor-de-Rosa.

Para um resumo da história deste período ver, Nuno Severiano Teixeira – “Colónias e colonização portuguesa na cena internacional (1885-1930). In *História da expansão portuguesa: Do Brasil para África (1808-1930)*. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dir.). [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1997-1999, vol. 4, pp. 494-520.

Datas resumidas, aliás, na frase de Luciano Cordeiro: “todos os olhos se fixavam em África”, Luciano Cordeiro, “A questão do Zaire. Discursos proferidos na Câmara dos Senhores Deputados nas sessões de 11, 15 e 16 de Junho de 1885”. A Farinha de Carvalho (org.), *Questões coloniais*. Lisboa: Vega, s.d. p. 161, cit. in Roque, Ricardo – *Antropologia e Império: Fonseca Cardoso e a expedição à Índia em 1895*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 37.

²⁷¹ O seu nome foi referido, de passagem, em três publicações e aparece na gravura que mostrava o pavilhão nas revistas e jornais; Helena Souto nada conseguiu descobrir sobre ele. Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, pp. 107-8, nota 73.

²⁷² Said, Edward W. – *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004. O Orientalismo, num sentido mais lato, corresponde ao desenvolvimento de uma série de

A questão reside, por fim, no que pode ser entendido como o debate entre revivalismo e historicismo, nos termos em que Giulio Carlo Argan o colocou²⁷³. Ainda que pudesse ter tido remotamente uma intenção revivalista, o pavilhão acabava por reflectir bem as tensões que o próprio Argan enunciou – “ma rimane da vedere se quel non poter vivere se non revivendo non nasconda una fondamentale incapacità o non-volontà di vivere”²⁷⁴ –, ou seja, colocava-se entre “uma verdade e uma realidade impossíveis de conciliar”, reforçada pelo facto de ter sido recebido de maneira equívoca. Os franceses, e os outros europeus, viram nele um exemplo do Orientalismo

disciplinas académicas (inicialmente, o estudo de diversas línguas asiáticas) entendidas como estudos orientais, e dos estudos culturais, e que através de um processo cumulativo foram construindo imagens ocidentais sobre o (que é o) Oriente. Segundo Edward Said, na sequência do estudo filológico exaustivo das línguas orientais, da construção da dicotomia Ocidente/Oriente a partir da literatura e das consequências do fortalecimento dos aparelhos coloniais europeus (profundamente burocráticos e por isso tendencialmente hegemónicos e uniformizadores de realidades muito díspares) formou-se e, sobretudo, perpetuou-se uma ideia traçada sobre o “Oriente”, que acabava por reflectir as preocupações inerentes às conjunturas europeias, e que tornou virtualmente impossível aos ocidentais a compreensão da realidade asiática e, em grande medida, africana, preferindo em muitas circunstâncias as generalizações, a imutabilidade, a ideia da menoridade, da ingovernabilidade e, inclusive, da narração com contornos fantásticos e aberrantes como testemunho verídico em detrimento de outros mais lúcidos.

Este trabalho teve um tremendo impacto no panorama académico anglo-americano e levou inclusive à criação de um campo de estudos genericamente intitulado “estudos culturais”. Todavia, Said não abordou o caso português (que se caracteriza por alguns aspectos singulares) tendo cabido a Diogo Ramada Curto fazê-lo em 1997 no texto Curto, Diogo Ramada – “Representações de Goa”. In *Histórias de Goa*. Rosa Maria Perez; Susana Sardo e Joaquim Pais de Brito (coord. cient.). Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1997, pp. 45-85.

²⁷³ O argumento fundamental de Argan situa-se na definição da natureza da relação do revivalismo romântico (acção) com o pensamento histórico: “*Il revival*, al contrario, rifugge dal giudizio, nega la separazione tra la dimensione del passato e quella del presente e del futuro, pone la vita come un continuo che non può mai dirsi compiutamente esperito: la memoria del passato agosce sul presente come motivazione inconscia; sollecitazione a un fare che, in sostanza, è anzitutto un vivere. Il passato, che nella storia è pensato, nel *revival* è agito;...”, Argan, Giulio Carlo – “*Il revival*”, p. 7. Fruto de um mal-estar social e económico, os revivalismos surgiram como a resposta ao mesmo, preenchendo para tal algumas premissas, visíveis nas características do pavilhão de Portugal, a saber: o estabelecimento de uma relação operativa entre passado e presente (os *direitos históricos* de Portugal), o desenvolvimento concomitante da história e de um método historiográfico (a teorização do estilo – e do “estilo histórico”, “che in pratica significa soltanto stile di un altro tempo” [25] – é absolutamente coeva), a colisão com a ideia de progresso com base no crescimento industrial e no consumo (que Portugal não conseguia acompanhar), a recuperação do passado e não o retorno ao passado (a preocupação subjacente às participações portuguesas nas exposições era no sentido de dinamizar o presente pensando no futuro), a dimensão sagrada que se confronta com a destruição do tempo e da memória (de novo o progresso) e que, em Portugal como nos outros países, se encontrava intimamente ligado ao desenvolvimento das teorias de restauro dos edifícios – levantamento, inventário, compreensão e restauro – preconizada por Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Sobre as ideias de restauro em Portugal e a influência de Viollet-le-Duc ver, Custódio, Jorge Manuel Raimundo – “*Renascença*” *artística* (...), vol. 1, t. I, pp. 126-92: “..., a teoria de restauro de Viollet-le-Duc torna-se mais clara e compreensível aos nossos conceitos. Tratava-se, por um lado de substituir os restauros empíricos, historicistas ou idealistas que ele pôde acompanhar no seu tempo, por restauro moldado pela ciência e técnicas contemporâneas, dando voz ao verdadeiro lugar do arquitecto na sociedade oitocentista, como criador e restaurador, sendo que enquanto restaurador ele não devia sobrepor-se ao espírito da criação original, «pristina».” (pp. 170-1).

²⁷⁴ Argan, Giulio Carlo – “*Il revival*”, p. 7.

tão em voga no século XIX²⁷⁵, e por isso, apreciaram-no. Já algum Portugal, como seria de esperar, não se identificava nele: “O sr. Leon Plée é um pouco lisonjeiro, bem se vê. Parece-nos extravagante a comparação do arremedo de architectura manuelina, no anexo, com a architectura dos palácios e templos dos nababos, ou potentados da Índia”²⁷⁶.

Ainda que de forma atabalhoada, Portugal passava da ideia de “«mostrar objectos» para o objectivo mais concreto de «ilustrar ideias»” conforme foi sintetizado por Margarida Acciaiuoli²⁷⁷. Todavia, a falta de uma estratégia consolidada é notória e poderá ter padecido das duas doenças crónicas do final do século XIX em Portugal: a instabilidade política e a falta de dinheiro. É uma análise que extravasa o âmbito desta tese mas cujos contornos são particularmente sentidos na preparação da Exposição Universal de Filadélfia em 1873 e das participações portuguesas em Antuérpia (1885) e Paris (1889)²⁷⁸.

²⁷⁵ Neste sentido mais restrito, interessa-nos enquanto movimento e moda oitocentista, manifesto no fascínio por uma certa construção do “Oriente” e através da descoberta e introdução de elementos “orientalizantes” na arte. No caso português há características particulares que podem recuar os orientalismos ao século XVI. Ver Hespanha, António Manuel (com. cient.) – *O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Inapa, 1999, especificamente o ensaio de António Manuel Hespanha, “O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)”, pp. 15-37.

Como testemunho desta tensão entre quem se identifica com o que lhe é próximo e quem interpreta o “Outro” (também este, apesar de tudo, europeu) como exótico, veja-se a apreciação que Charles Yriarte faz da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola em 1882, analisada em Rosas, Lúcia Maria Cardoso e Pereira, Maria da Conceição Meireles – “Arte e nacionalidade. Uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882”. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto. 2.^a s. Vol. VIII; pp. 328-38.

²⁷⁶ *Jornal do Commercio*. N.º 4085, 18 de Maio 1867, p. 2, cit. in Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 110. A crítica refere-se à tradução da publicação oficial *L’Exposition Universelle de 1867. Illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission impériale*, bastante elogiosa para o “edifício «albuquerqueiano»”, uma apreciação que diz tudo sobre a ambiguidade resultante das camadas de interpretações, Orientalismo e *orientalismos* (Said, Edward W. – *Orientalismo*) presentes nesta avaliação.

²⁷⁷ Margarida Acciaiuoli, “Prefácio” in Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 9.

²⁷⁸ Por exemplo, não obstante a programação e insistência da organização americana, o sim à presença portuguesa datou apenas de 3 de Março de 1875, sete meses após o convite (4 de Agosto de 1874); em Outubro desse ano, Manuel Alves Guerra, 2.º barão de Santana (1834-1910) e Ministro Plenipotenciário de Portugal nos Estados Unidos da América, ainda pedia instruções a Lisboa sobre o que fazer, invocando razões geo-políticas para justificar a participação: “Portugal não é bastante conhecido nos Estados Unidos, e forçoso é dizer que muitas vezes nos confundem com a Hespanha! Seria talvez para desejar que aproveitássemos o ensejo de patentear os nossos famosos recursos naturaes juntamente com os progressos realizados no ultimo quarto de seculo nas artes e na industria. A grande festa industrial que se vae celebrar em Philadelphia (...), alem do seu alcance economico, tem tambem uma significação politica.”, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, *Exposição de Philadelphia*, 3.º P/M 296, *Legação de Portugal nos Estados Unidos. Washington, 30 de Outubro de 1875*, officio com o N.º 10 B, de barão de Sant’Ana para conselheiro João de Andrade Corvo, cit. in *idem*, pp. 158-9. A resposta chegou no dia 6 de Janeiro de 1876; a exibição foi inaugurada no dia 10 de Maio. Refira-se, por fim, que a confusão entre Portugal e Espanha não era novidade. O episódio mais caricato terá sido o registado em Viena em

Foi também na mostra universal de 1867 que se inaugurou o circuito expositivo nacional e internacional da Custódia de Belém (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa [daqui em diante MNAA], n.º inv. 740 Our) – peça icónica a que se voltará –, apresentada na secção de “História do trabalho manual” e onde emergem pela primeira vez objectos de arte colonial no pavilhão de Portugal²⁷⁹.

1873 aquando da chegada do “escudo ibérico”. O facto de os dois países estarem “separados” geograficamente do resto da Europa e de ocuparem espaços lado-a-lado nos pavilhões de representação comum, não ajudava, para além de, quer quanto à natureza dos objectos expostos quer quanto às formas apresentadas aos olhos europeus, as semelhanças serem maiores do que as diferenças (ver *ibidem*, pp. 148, 154-64 e 189-224). Semelhanças essas que eram, aliás, conjecturadas: “A industria hespanhola assim como a nossa serve para mostrar a grande abundancia de elementos inexplorados do solo.” (*Escritos de El-rei D. Pedro V. Coligidos e publicados pela Academia das Sciências de Lisboa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923-1924, vol. 2, p. 234, cit. in *ibidem*, p. 73); “A arte que menos estudamos é a arte hispanhola, á qual todavia indissoluvelmente nos prendem os mais estreitos vínculos de temperamento, de tradição e de ideal. (...) Das nossas relações com Flandres só conhecíamos – até ha bem poucos anos – a influencia flamenga em Portugal, ignorando completamente a reciproca acção dos portuguezes em Gand, em Bruges, em Antuerpia.”, Ortigão, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, pp. 135-7. Esta opinião de Ramalho Ortigão era partilhada por muitos outros intelectuais que encontravam na vizinha Espanha uma série de paralelismos com a situação e a vivência portuguesas; nesta vertente, a proposta de teorização e estudo do mudejarismo não era das que ocupava menor espaço.

Embora não caiba no âmbito desta tese, importa mencionar aqui este aspecto, uma vez que contribuí também para desmistificar a ideia corrente de que a Espanha era a grande inimiga de Portugal nesta altura. O Portugal de Oitocentos colocava-se numa posição de confronto com a Europa e, em particular com a Inglaterra, pela qual se alimentavam sentimentos ambivalentes, numa mistura de admiração (porque se almejava igual desenvolvimento) e humilhação (porque se não alcançava; e o reino de Victória mantinha uma política territorial, política e económica que afrontava os interesses do país). Não obstante, a questão tem contornos de alguma ambiguidade uma vez que a Espanha ocupava um lugar de ancestral e histórica rivalidade, onde se jogavam aspectos vários, como a diátribe política monárquicos/republicanos, conforme se vê, por exemplo, na maneira como a imprensa (portuguesa e espanhola) lidou com a vinda de D. Afonso XII e D. Cristina para a inauguração da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola em 1882 (ver Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa: A Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e materialização*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 214-41). O que não invalidava, por outro lado, que estivesse em curso, de ambos os lados da fronteira, o intenso e fervoroso debate do Iberismo e das potencialidades (e possibilidades, lembremos o episódio da proposta de oferta do trono espanhol a D. Fernando II de Portugal) de uma nova União Ibérica, de que Oliveira Martins era um dos principais cultores (sobre este assunto ver Lourenço, António Apolinário – “História da Civilização Ibérica. Alguns aspectos da recepção espanhola”. Sep. Revista da Universidade de Coimbra. Vol. XXXVIII, 1999, pp. 175-84), ao mesmo tempo que se consagrava em 1880 a data de 10 de Junho como comemorativa do centenário da morte de Camões “com o propósito velado de contrariar o centenário da unificação das coroas hispânicas em 1580 e de intervir no debate coevo sobre a União Ibérica”, Bethencourt, Francisco – “A memória da expansão”, pp. 442-80 [472]. Este período é, aliás, bastante fértil em actividade intelectual que espelha o extremar de posições entre a vontade de uma unidade peninsular e o seu contraponto, visível na proliferação de literatura, que confere aos acontecimentos de 1640 o estatuto de uma das datas essenciais da afirmação da identidade nacional. Para uma actualizada e boa síntese sobre o assunto ver Nuno Gonçalves Monteiro – “A Restauração (1640-1668)”. In *História de Portugal*. Rui Ramos; Nuno Gonçalves Monteiro e Bernardo Vasconcelos e Sousa (coord.). Lisboa: A Esfera dos Livros/Expresso, 2009, vol. 4, pp. 8-10.

²⁷⁹ Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, pp. 120-1. Subjacente ao tema da exposição estava a ideia de narrar as conquistas tecnológicas desde a “Idade da Pedra até ao ano de 1800”, p. 104.

II.1.2.2 – O indo-português antes de o ser

A entrada de Goa, Damão e Diu nas exposições de produtos em Portugal remontava a 1865 e à exposição realizada na cidade do Porto. O catálogo, dividido em duas partes, começava a segunda com os “produtos nacionais”: Portugal, seguido pelas “colónias de Portugal” (estas divididas geograficamente em Ásia e África).

O convite da Sociedade do Palácio de Cristal Portuense para a Exposição Internacional do Porto pressupunha, a exemplo do que se passava com as outras exposições, a contemporaneidade de produção²⁸⁰. E de facto estiveram presentes várias nações, mas o que mais “enlevava os olhos dos visitantes, e o que mais concorria para a linda perspectiva que o circo offerecia, era a exposição dos produtos coloniais de França e de Portugal”²⁸¹. E entre as inúmeras matérias-primas surgira na 3.ª divisão, classe 39 do catálogo – “Objectos e manufacturas não compreendidas nas classes precedentes” – um “Grupo representando a família sagrada” (n.º 168) e “Imagem de S. Francisco Xavier” (n.º 169), enviados pelo Conselho Ultramarino em Goa e agrupados na “Relação dos produtos do Estado da India enviados á Exposição do Porto”²⁸².

²⁸⁰ “este solemne concurso, e invocam a cooperação de todos os artistas, industriaes, productores e quantas outras pessoas do reino, colonias e estrangeiros quizerem ostentar os seus produtos ou gosar os prazeres das grandes assemblêas, aonde veem competir em glorioso desafio os primores do engenho humano (...) A Sociedade emfim confia que este pregão para um concurso internacional das industrias será alvoraçadamente acolhido e festejado por todos os artistas, que buscam pelas incruentas conquistas da intelligencia, alcançar para a sua patria o primeiro lugar, a preeminencia nas lides do progresso útil.”, *Catalogo official da Exposição Internacional do Porto em 1865*. Porto: Typographia do Commercio, 1865, 1.ª parte, pp. vi-vii.

²⁸¹ Conforme texto de Inácio de Vilhena Barbosa publicado no *Archivo Pittoresco*, 1865 cit. in Ramalho, Margarida de Magalhães (com. cient.) – *Porto 1865. Uma exposição*. Porto: Expo98/Museu Nacional de Soares dos Reis, 1994, p. 89.

²⁸² *Catalogo official da Exposição Internacional do Porto em 1865*, 2.ª parte, pp. 3-10 [10]. A 4.ª divisão era dedicada às Belas-Artes nas quais se incluía a arquitectura (classe 40), a pintura (classe 41), a escultura (classe 42), a gravura e litografia (classe 43), esmaltes, mosaicos e frescos (classe 44) e a fotografia (classe 45) [1.ª parte, p. 28]. Refira-se que nestas categorias só estão registadas contribuições de artistas das grandes cidades, como Lisboa e Porto, e mais raramente, Évora, Coimbra e Braga. No *Catalogo* elaborado pela Comissão encarregue de dirigir os trabalhos para a preparação dos produtos vindos das colónias, o Estado da Índia ocupava o penúltimo lugar (antes de Timor), dos ns. 518 a 686, sendo representada, grosso modo, pelos mesmo expositores presentes na exposição goesa de 1860 (a que voltarei adiante), e que os produtos (com grande predomínio das matérias-primas) estão sequenciados, sem qualquer divisão por classes. Sob os ns. 685 e 686, respectivamente, apareciam o “grupo representando a sagrada família” e “imagem de S. Francisco Xavier”, ambas de Goa e ambas enviadas pelo Conselho Ultramarino.

Um outro catálogo fornece uma informação que não consta em qualquer outra fonte e que se revela de manifesto interesse: “Estes objectos são feitos de dente de cavallo marinho por um gentio de Ribandar”, *Catalogo dos productos das Provincias Ultramarinas enviados á Exposição Internacional na cidade do Porto*. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1865, p. 85. No “Apêndice” enumera-se uma lista de produtos que não haviam estado expostos por terem chegado tarde demais mas que incluem: uma “brincos de oiro” (732); um “broche de oiro” (733); uma “caixa feita de dente de cavallo marinho” (734), todos de Goa (na p. 93 do cat.) e “açucareiros lacreados” de Bardez (738) (na p. 94 do cat.).

Estes objectos eram, portanto, resultado de técnicas artesanais ancestrais ou da insipiente indústria coeva. É verdade que não temos imagens (ainda que a fotografia tenha feito uma entrada fulgurante no registo destes eventos) que os mostrem, mas estas peças não fogem à caracterização indo-portuguesa e filiam-se em genealogias de formas que nos remetem para o século XVII e XVIII²⁸³.

A Comissão à Exposição Universal de 1867 tinha por isso, no que respeita à exibição de produtos coloniais, o precedente de 1865. Assim, para a grande mostra universal foi mandada criar (pela portaria n.º 15 de 6 de Abril de 1866 do Governador-geral do território) uma outra Comissão – constituída por José António de Oliveira²⁸⁴, Felipe Nery Xavier (1804-?)²⁸⁵ (a que voltaremos mais adiante), e António Lopes Mendes (1835-1894)²⁸⁶ – que se dedicaria a reunir os produtos a enviar para Lisboa²⁸⁷.

Porém, não havia entre Lisboa e Goa concordância quanto à interpretação da natureza dos objectos, pelo menos no que dizia respeito à exposição de 1867. Goa enviara à Comissão Central de Lisboa peças divididas em sete grupos, sendo que o primeiro deles era de “obras de arte”. Acontece que é nessa secção que estavam classificados um crucifixo de dentes de cavalo-marinho, duas esculturas de S. Francisco Xavier, uma Nossa Senhora do Bom-Parto, uma Nossa Senhora do Carmo e um Ganesh

²⁸³ Vejam-se, por exemplo, as imagens e textos dos n.º cat. 26, 29, 44, 64 e 83 in Pinto, Maria Helena Mendes – *Museu de Arte Sacra Indo-Portuguesa de Rachol*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

²⁸⁴ Escritor e jornalista goês que fundou vários jornais políticos e eclesiásticos, entre os quais: *O Defensor da Ordem e da Verdade* (Agosto de 1852 e Agosto de 1853) e *O Defensor do Real Padroado* (que durou apenas sete meses em 1854). “Oliveira, (José António de)” in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. d., vol. XIX, p. 378.

²⁸⁵ Funcionário da secretaria do Governo do Estado da Índia, director da Imprensa Nacional de Goa e sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa. Foi também escritor e notável investigador tendo deixado publicados inúmeros títulos. “Xavier (Felipe Nery)” in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. d., vol. XXXVII, p. 65.

²⁸⁶ Nasceu em Vila Real e morreu em Lisboa. Agrónomo e médico-veterinários revelou desde cedo um grande interesse pelo registo em desenho de monumentos, paisagens e costumes. Em 1862 partiu para a Índia com a missão de promover a melhoria das condições agrícolas; aí permaneceu por dezasseis anos. Dez anos após o regresso a Portugal, voltou a partir, desta feita para o Brasil, onde esteve durante o ano de 1884 a percorrer a bacia hidrográfica do Amazonas, as repúblicas do Rio de Prata e do Peru e grande parte do território brasileiro. Deixou publicados inúmeros títulos. “Lopes Mendes (António)” in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. d., vol. XV, pp. 452-3. Sobre este assunto ver Vera Mónica Gaspar Domingues – *A Índia Portuguesa* de Lopes Mendes e Souza & Paul: intenções e problemas da imagem”. In *Goa: passado e presente*. Artur Teodoro de Matos e João Teles e Cunha (coord.). Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa/Centro de História de Além-Mar, 2012, 2 vols., vol. 1, pp. 211-23.

²⁸⁷ *Relatorio acompanhado da relação de objectos enviados á Comissão Central de Lisboa directora dos trabalhos preparatorios para a Exposição Universal de 1867 em Paris pela Comissão do Estado da India Portuguesa*. Nova-Goa: Imprensa Nacional, 1866, s.p.

de barro que inauguram a relação de objectos²⁸⁸. Ou seja, peças que nos remetem para o mesmo universo do indo-português (com excepção do Ganesh, também distinto no material, mais consentâneo com os usos rituais e efémeros dados a muitos destes tipos de representação²⁸⁹), em face da iconografia associada.

Lisboa reorganizara a disposição dos objectos, e enviara para Paris para a secção de Belas-Artes (cumprindo com as disposições oficiais) a pintura e escultura metropolitanas coeva²⁹⁰, remetendo a escultura goesa para o domínio das manufacturas, apresentada a par dos produtos industriais. Esta realidade é sintoma de vários aspectos que convém aqui apontar. Por um lado, ainda que seja um tema largamente por estudar, é provável que o ensino artístico em Goa fosse nulo, ou quase²⁹¹, o que tinha dois resultados imediatos: os candidatos a artistas ou saíam do território para ir aprender ao “estilo europeu”, ou aprendiam de acordo com os modelos ancestrais, e isto funcionava tanto para as formas da tradição hindu e islâmica quanto para as formas cristãs. Contudo, enquanto no primeiro caso essa tradição era em si motivo plástico e ritual que ultrapassa os padrões estéticos e reflexivos da “arte ocidental”, no segundo era sintoma de uma decadência que se reflectia na repetição dos temas iconográficos e na perenidade dos modelos formais. A agravar a situação, colocava-se a questão da

²⁸⁸ As imagens de S. Francisco Xavier recebiam, ainda, dois resplendores, um de ouro e outro de prata; as de Nossa Senhora, cada uma sua coroa, igualmente uma em ouro e outra em prata. Conforme se lê na nota a) da classe VI – Ourivesaria religiosa de ornato, in *Relatorio acompanhado (...)*, p. 3. O Ganesh e o crucifixo são as únicas esculturas em que o material está identificado. Ainda que tenhamos que nos manter no terreno das suposições, é provável que a matéria-prima das restantes fosse o mármore, afinal o material mais apreciado e de sobeja fama na Índia, e muito mais difícil de encontrar na Europa.

²⁸⁹ Pimpaneau, Sylvie e Pimpaneau, Jacques (coord.) – *Deuses da Ásia*. Lisboa: Fundação Oriente, 2008, particularmente, pp. 7-39. Grande parte destas esculturas evocativas do panteão de deuses hindu é feita em materiais perecíveis, pois são utilizados em e fazem parte de rituais e festividades que implicam a sua destruição ou perda.

²⁹⁰ Ou seja, os académicos e os românticos que disputavam entre si a primazia dos patrocinadores e colecionadores. Para um enquadramento da arte portuguesa no século XIX ver, França, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. 3.^a ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990, 2 vols.

²⁹¹ Refira-se, por exemplo, que Luís Caetano Pedro d’Ávila teve que vir para Lisboa completar a formação arquitectónica depois de concluir os estudos na Escola Matemático-Militar em Pangim. Sobre o percurso do arquitecto e para algumas luzes sobre o ensino técnico em Goa veja-se, Souto, Maria Helena – “No centenário da morte do engenheiro e arquitecto Luís Caetano Pedro d’Ávila (1832?-1904): um goês na capital”. *Oriente*. N.º 10, Dezembro 2004, pp. 70-92; e que António Xavier Trindade foi de Goa para Bombaim para aprender pintura na Je Jeebhoy School of Art and Industry (fundada em 1857): “Vocacionada para o ensino da pintura, escultura e desenho a Escola de Arte de Bombaim, nome pelo qual ficou a ser conhecida, importou modelos europeus de ensino procurando adaptá-los a uma realidade complexa onde a espiritualidade e a tradição artística eram pilares fundamentais da sociedade indiana. (...) Quando Xavier Trindade chegou à Escola de Bombaim esta assumiu-se como um projecto de ensino artístico, e embora não possuísse a fama nem a tradição das Academias de Belas-Artes, o seu tipo de ensino não distava muito do praticado nas academias espalhadas pela Europa.”, Azevedo, Cristina e Miller, David – *António Xavier Trindade. Um pintor de Goa (1870-1935)*. Lisboa: Fundação Oriente, 2005, p. 9 e, ainda, Bradley L. Tindall, “A origem e a história dos primeiros tempos da Escola de Pintura de Bombaim”, pp. 23-30, no mesmo catálogo.

religião, que em Goa se queria católica, e que consequentemente ajudava a cristalizar a plástica dos temas através da encomenda.

A divisão belas artes/artes decorativas encontrou, igualmente, reflexo (tipológico) na organização das colecções onde pontuava o indo-português, inicialmente identificado com as artes decorativas e onde a escultura penetrou com hesitações, como adiante veremos.

Por outro lado, mostrava na realidade como em Lisboa, e não obstante os esforços de Goa, pouco interesse se tinha em aprofundar o que se passava no território e mais ainda em desenvolvê-lo. A ignorância quanto ao que se passava na Índia Portuguesa é, a este título, exemplar: “a exposição de Goa em 1860 foi pioneira no âmbito de todo o território português, incluindo Portugal Continental, na medida em que já contou com a tímida participação estrangeira, sob a forma da Índia Britânica. Precede, assim, a primeira exposição internacional portuguesa que decorreu na cidade do Porto em 1865”²⁹².

Mas como se dá a entrada da Índia e do indo-português nas exposições oitocentistas portuguesas?

II.1.3 – Goa e as exposições

Num artigo escrito em 2003, Filipa Vicente chamava a atenção para uma significativa alteração dos meios utilizados para a expressão da identidade das nações e regiões e, consequentemente, da representação oficial das mesmas, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do XX. Para esta “configuração de uma nova cultura visual” contribuíra a crescente valorização das fontes visuais em detrimento das escritas (o que não quer dizer aniquilação ou ausência destas), um reflexo da realidade social e tecnológica de Oitocentos e, principalmente no que a Portugal (e outros países do sul da Europa) dizia respeito, uma entrada na

²⁹² Apesar do pioneirismo de Goa na organização de exposições no espaço colonial português, conforme se irá ver no ponto seguinte (II.2.3), e dos esforços de promoção através da repetição em Lisboa das exposições realizadas no Estado, em 1882 ainda se atribuía a primazia a Cabo Verde (com uma exposição realizada em 1881), de acordo com o artigo publicado no *Boletim da Sociedade de Geografia*. Joaquim Vieira Botelho da Costa, “As exposições agrícolas no Ultramar”. *Boletim da Sociedade de Geografia*. 3.^a s. N.º 10, pp. 629-40, cit. in Vicente, Filipa – “A exposição do corpo sagrado de S. Francisco Xavier e as exposições industriais e agrícolas em Goa”. *Oriente*. N.º 4, Dezembro 2002, pp. 55-66 [57 e 58].

modernidade²⁹³. Goa fazia parte deste movimento e, a par do que se passava na Europa, procurava projectar a sua imagem, contribuindo com o envio de produtos para as exposições internacionais e, sobretudo, encenando ela própria a “sua identidade” nos palcos (entre os quais se contam as exposições e os museus) que controlava²⁹⁴.

Foi assim que no dia 3 de Dezembro de 1859 Goa inaugurou um evento que se iria também posicionar como uma “marca” do território: a exposição das relíquias sagradas do corpo incorrupto de S. Francisco Xavier (1506-1552)²⁹⁵. Este episódio marcou o início de um ciclo “que determinou formas específicas de representação visual” da Goa colonial, e que durou até 1952²⁹⁶.

O recurso a este expediente em pleno século XIX não pode ser dissociado dos problemas que o Padroado Português do Oriente enfrentava, particularmente no que respeitava à relação com a coroa e o clero católico ingleses, que não queria ver os seus bispos e eclesiásticos nomeados pela coroa portuguesa²⁹⁷. A verdade é que a elite católica goesa (que se confunde com o poder e o funcionalismo público) viu esboroar alguns dos “direitos inalienáveis” que considerava deter e por isso procurava reafirmar a

²⁹³ Vicente, Filipa – “The colonies on display: representation of the Portuguese «Estado da Índia» in exhibitions abroad”. *Estudos do século XX*. N.º 3, 2003, pp. 37-55 (tradução minha).

²⁹⁴ A questão da identidade é muito complexa e melhor seria falarmos em identidades, como aliás já se alertou para o caso da situação portuguesa. Nesta situação em particular espelha-se nas diferentes dinâmicas identitárias dentro do território goês, e que não tinham, obviamente, igual expressão no modelo das exposições. “Local groups, certainly those belonging to the elites close to the colonial administration, also had influence over what should represent their own identity”, *idem*, p. 40.

²⁹⁵ Mas cuja história, como veremos, está longe das avaliações identitárias que os panfletos turísticos reivindicam. Sobre os episódios da chegada do fêretro do santo a Goa, em 1554, da abertura anterior do caixão, em 1782, e do facto do corpo do santo funcionar como relíquia ainda que não no modo fragmentário tradicional, ver Vicente, Filipa – “A exposição do corpo sagrado”, pp. 55-7.

²⁹⁶ *Idem*, p. 55. Desde 1622, ano da canonização do santo, que o corpo era regularmente exibido. Cessada essa exposição em 1686, só se voltaria a repetir em 1699, 1782, 1859, 1878, 1890, 1900, 1910, 1922, 1931, 1942 e 1952. Sobre este assunto ver Costa, Cónego Francisco Xavier da – *Exposição do venerando corpo de S. Francisco Xavier em 1931. Resumo histórico*. Nova Goa: Tip. A Voz de S. Francisco Xavier, 1935.

Interrompidas entre 1952 e 1964, o curso da exibições tomou novo fôlego e o “corpo incorruptível” de São Francisco Xavier mostra-se hoje em dia de quatro em quatro anos, sendo um momento de manifestação de fé e um dos principais cartazes de atracção turística do estado indiano.

²⁹⁷ Em 1838 (24 de Abril) o papa Gregório XVI emitira o breve *Multa praeclare*, pelo qual confirmou a nomeação dos vigários apostólicos britânicos e estendeu a sua área de actuação, privando o Padroado da influência em território inglês. Souza, Teotónio R. de – “O Padroado português do Oriente visto da Índia: instrumentalização política da região”. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. Ano VII. Ns. 13-14, 2008, pp. 413-30 [414] (veja-se ainda na nota 55 deste artigo, a referência a José António Oliveira que fora dono e impulsor do Jornal *O Defensor do Real Padroado*). É bom que se recorde que esta actuação do Papa vem na sequência de dois episódios fulcrais que conduziram a alterações substanciais na relação de Portugal com a Santa Sé: a extinção das ordens religiosas e o corte de relações diplomáticas com Roma (que levou inclusive à excomunhão de D. Pedro IV).

sua especificidade, se possível, através de demonstrações de massas²⁹⁸. É neste sentido que o acontecimento foi criado com o apoio de alguns dos mais proeminentes membros da elite goesa – como Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara²⁹⁹ (1800-1879; secretário do governo), Filipe Nery Xavier, nomes recorrentes em toda a actividade cultural oitocentista goesa, ou ainda Cândido José Mourão Garcez Palha (1810-1873)³⁰⁰, o seu irmão mais novo, Vítor Anastácio Mourão Garcez Palha (1812-1862; que serviu como secretário da Comissão organizadora) e José António de Oliveira –, com o apoio do governador, Visconde de Torres Novas (1797-1865)³⁰¹.

II.1.3.1 – A Exposição Industrial da Índia Portuguesa em 1860

Todavia, e ainda que em alguns aspectos se confundam, este evento não era uma mera afirmação religiosa. À romaria de contornos medievais, seguir-se-ia uma demonstração da vontade de Goa em entrar nos “caminhos do progresso” e à mostra das

²⁹⁸ Em Goa, como em todo o lado, havia diferentes partidos e interesses em jogo. Neste âmbito não é menos relevante o discurso de comparação entre “ambas as Índias”, a portuguesa e a inglesa, reproduzido em grande medida pela vaga de emigração para Bombaim verificada a meio do século XIX, em detrimento da primeira e benefício da segunda. Um contingente numeroso, e sobretudo ruidoso, desta vaga foi formado por intelectuais que exprimiam e publicavam o seu descontentamento, sintetizado no atraso económico e social goês quando medido à luz dos exemplos do outro lado da fronteira. Sobre este assunto ver Vicente, Filipa L. – “Exposições coloniais na Índia Portuguesa e na Índia Britânica (séculos XIX e XX)”. *Oriente*. N.º 8, Abril 2004, pp. 70-88.

²⁹⁹ Nasceu em Arraiolos e morreu em Évora; formou-se em Medicina em Coimbra (1836, depois de ter interrompido o curso aquando do fecho da Universidade em 1828 devido à instabilidade política). Foi ainda professor, político e intelectual de nomeada. Nunca chegou a exercer Medicina tendo preferido antes o domínio da Filosofia e das Humanidades. Em 1838 foi nomeado bibliotecário na Biblioteca de Évora, onde desenvolveu um considerável esforço quer na recuperação quer na manutenção da mesma. O seu papel na incorporação na Biblioteca de milhares de volumes provenientes dos conventos extintos foi fundamental para evitar a perda desse património. Em 1853 foi deputado às cortes, onde se interessou por assuntos relacionados com a administração e o ensino. Na sequência da nomeação do visconde (depois conde) de Torres Novas para o governo do Estado da Índia, foi empossado em 3 de Junho de 1855 seu secretário-geral (até 1870). Na Índia manteve intensa actividade intelectual e política, sendo grande defensor dos direitos da coroa portuguesa. Em 1858 foi designado por Lisboa para continuar o trabalho de João de Barros e Diogo do Couto, tendo viajado e recolhido documentação e vestígios monumentais por toda a Índia sob administração portuguesa. Foi um autor incansável e deixou inúmeros títulos publicados. “Rivara (Joaquim Heliodoro da Cunha)”, in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. d., vol. XXV, pp. 791-2. Registe-se a título de curiosidade que em 1879 Augusto Filipe Simões compusera e lera o “elogio histórico” do seu antigo colega, Cunha Rivara, no Instituto de Coimbra, aquando da morte daquele. Veja-se Augusto Filipe Simões – *Escreptos diversos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1888 (textos coligidos por ordem da Secção de Arqueologia do Instituto de Coimbra), pp. 91-8.

³⁰⁰ Natural de Ribandar e filho de Joaquim Mourão Garcez Palha, governador da Índia entre 1843 e 1844; foi 1.º visconde de Bucelas.

³⁰¹ António César de Vasconcelos Correia, visconde desde 12 de Setembro de 1855. Fez carreira militar tendo chegado ao posto de general. Par do reino, conselheiro do rei e conde desde 1862, foi governador-geral do Estado da Índia entre 1855 e 1865. Tomou partido pela causa liberal e, mais tarde, contra o governo de Costa Cabral. Casou na Índia com D. Maria Helena da Silveira e Lorena, filha do 6.º conde de Sarzedas. “Torres Novas (Condes e Visconde de)”, in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. d., vol. XXXII, p. 274.

“potencialidades do território”, pelo que logo que “o caixão voltou a encerrar-se dando como finda a exposição do corpo do santo, inaugurou-se, mesmo ali ao lado, uma outra exposição – a dos quase 4000 objectos que se reuniram na primeira Exposição Industrial da Índia Portuguesa. Aproveitava-se, assim, a presença de milhares de peregrinos na região para expor uma outra identidade goesa”³⁰².

No dia 12 de Janeiro de 1860 o Governador do Estado da Índia abriu solenemente as portas do “concurso da indústria nacional” (que estava planeado fechasse a 26 de mesmo mês mas, face ao grande interesse suscitado, prolongar-se-ia até 8 de Fevereiro), não sem algum significado albergado no vetusto palácio que servira de residência aos arcebispos de Velha Goa³⁰³. O empenho no sucesso da festa era tal que duas bandas de música acompanhavam, tocando, os visitantes das oito salas de exposição³⁰⁴.

A mostra organizou-se em 99 secções (com 320 expositores), classificadas em categorias tão diversas quanto os objectos expostos, reflectindo um “microcosmos que mais se assemelhava a um conjunto de museus, ou mesmo de gabinetes de curiosidades, do que a uma racionalidade própria dos espaços de exposição oitocentista. Exemplos de maquinaria industrial, ou provas da modernidade que a exposição pretendia estimular, apareceram timidamente, mas não conseguiram ofuscar a presença maciça de espécimes de origem natural (de plantas medicinais a alimentos básicos) e de objectos

³⁰² “Esta exposição era tida como um exemplo para futuras iniciativas que levassem a um maior conhecimento sobre as potencialidades do território, ao mesmo tempo que aparecia como forma de colocar Goa nos caminhos de progresso que estavam a ser liderados por algumas nações europeias e que já eram visíveis na vizinha Índia Britânica.”, Vicente, Filipa – “A exposição do corpo sagrado”, ambas as citações na p. 57. Vejam-se também as palavras do Relatório: “Esta Exposição, Exm.^o Senhor, he o preludio para os trabalhos futuros neste género, os quaes hão de concorrer muito para excitar e animar pelo exemplo, a nossa industria, e fazer conhecidos, como desta vez, muitos produtos naturaes que abndão [sic] neste paiz, e que até agora eram desconhecidos, ou reputados como de pouca utilidade.”, *Relatorio e catalogo da Exposição Industrial da India Portuguesa no anno de 1860*. Nova-Goa: Na Imprensa Nacional, [1861], p. iv. Por outro lado, o exemplo da Índia Britânica que desde a década de quarenta organizava exhibições industriais e agrícolas, terá jogado também o seu papel. Ver Vicente, Filipa L. – “Exposições coloniais”, p. 71.

³⁰³ *Relatorio e catalogo da Exposição Industrial da India Portuguesa no anno de 1860*, p. iii.

³⁰⁴ Refira-se ainda que, a exemplo do que aconteceria nas exposições seguintes, estas ocasiões serviram para patrocinar uma série de obras de infraestruturas e restauro de monumentos e que, tal como se passava em Portugal, o discurso oficial alertava para o estado de ruína em que se apresentava a maior parte do património. Estes movimentos foram precursores das primeiras medidas de classificação e salvaguarda do património goês, com destaque para a abertura do Museu Real da Índia Portuguesa, em 1896, na sequência do interesse arqueológico suscitado pelo estado de ruína em que se encontrava Velha Goa e, directamente, pela redescoberta da lápide e urna funerárias de Vasco da Gama (esquecidas há muito na catedral de Goa). Sobre o desenvolvimento do interesse patrimonial e museológico em Goa veja-se, Vicente, Filipa – “The colonies on display”, pp. 50-4.

artesanais (de uso doméstico, de função religiosa ou de carácter ornamental)”³⁰⁵. Tal como o se passava com as representações portuguesas quando deslocadas para o espaço europeu.

Na 13.^a classe mostravam-se duas “imagens de vulto”: um crucifixo de marfim e uma Nossa Senhora da Piedade, ambas emprestadas por senhoras. D. Carolina Amália de Lemos Mourão, dona do crucifixo, que era mulher de Vítor Anastácio Mourão Garcez Palha. Na 45.^a, as “obras de sândalo” entre as quais se incluía o par de cadeiras marchetadas a marfim da autoria de Hormosgy Cangy Bengaly, um parse (indiano de origem persa) de Bombaim, que ganhou uma medalha de ouro³⁰⁶.

II.1.3.2 – A recepção de Goa em Lisboa

Na sequência desta exposição e dos ambiciosos objectivos que preconizava, imprimiu-se o *Relatorio e Catalogo* (com 93 páginas) e tratou de se arranjar maneira de dar conhecimento dele à Coroa³⁰⁷. Entretanto, a Junta da Fazenda Pública do Estado da Índia adiantava-se, adquirindo aos autores algumas peças consideradas mais relevantes – como foi o caso das duas cadeiras de Bengaly que custaram 2500 rupias chirinas – com o duplo propósito de oferecer a D. Pedro V “objectos da Índia” que se adequassem à perfeição e dignidade de uma sala real e de incentivar “futuras exposições” dando a conhecer a Lisboa todo o potencial e o que se passava em Goa no campo da indústria (com vista ao comércio).

E o mesmo se passou em 1867. Logo no texto de introdução do *Relatório*, datado de 25 de Outubro de 1866, os membros da Comissão goesa deixavam claro que os objectos (que incluíam quadros da vida de S. Francisco Xavier pintados em cetim, cadeiras, anéis, moedas, charuteiras e caixas, amostras de fibras, folhas e gomas, ninhos de pássaros e bichos da seda, etc.) seriam para ficar em Lisboa e Paris, a oferecer às mais variadas personalidades e instituições: desde a Rainha, passando pelos museus

³⁰⁵ Vicente, Filipa – “A exposição do corpo sagrado”, p. 58.

³⁰⁶ *Relatorio e catalogo da Exposição Industrial da Índia Portuguesa no anno de 1860*, pp. 30 e 89.

³⁰⁷ Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (daqui em diante AHU), Secretaria de Estado da Marinha e Ultramar, Direcção-Geral do Ultramar: Índia, 1860-1861, pasta 25, nv. 1911: *Correspondência do Governador, Junta da Fazenda Publica do Estado da Índia*, Nova Goa, 1860, 17 de Março. Ver anexo Documentação, n.º I.3. Este documento foi usado pela primeira vez em Vicente, Filipa – “A exposição do corpo sagrado”, p. 58.

portugueses e franceses ou, então, que lhes dessem “o destino que entende[ssem]”³⁰⁸. A tática goesa alargava-se a outras paragens.

Em 1890, de novo a exposição solene do corpo de S. Francisco Xavier foi aproveitada para fazer outra exibição de artes, indústria e agricultura. Desta vez, construíram-se edifícios de raiz, à direita da catedral de Velha Goa (no espaço antes ocupado pelo palácio da Inquisição) e pela primeira vez, foram feitos testemunhos visuais desse momento, através das fotografias do estúdio Souza & Paul [Fig. 4, 5, 6 e 7]. E, tal como acontecera em 1860, foi enviada para o rei uma mesa de sissó – “com relevos onde se viam os principais pagodes e árvores frutíferas de Goa” – executada pelo marceneiro e “artista indígena” Bernardo António Fernandes, uma das peças mais notáveis (pela qualidade) e significativas (porque “típica”) de toda a exposição³⁰⁹.

Dos exemplos que acabei de referir, importa reter três aspectos. Se por um lado o par de cadeiras de Hormosgy Cangy Bengaly denunciou um gesto particularmente interessante e significativo – por duas razões principais: a primeira, o facto de objecto e fabricante nada terem a ver com qualquer tipo de origem ou influência portuguesa, a segunda por ter sido evocado pela própria comissão que seguia por ser coisa “indiana” –, o grosso dos presentes enviados parecem revelar, por outro, que se dava primazia à divulgação das manufacturas, artesanato e produtos naturais, em prejuízo, por exemplo, da escultura em marfim (que como já vimos, era classificada como arte), provavelmente por não expor novidades formais e não poder assim, supostamente, competir com o que o continente tinha para oferecer (e que como já vimos, estivera presente em exposições anteriores).

O real alcance de uma iniciativa destas – até pelas implicações que teve (ou não) na constituição de colecções artísticas que reunissem os objectos enviados nesta altura – está ainda por fazer. As respostas a algumas das perguntas suscitadas por estas peças – o que foi feito delas? Em que museus ou colecções se encontram hoje em dia? E, em última instância, qual a genealogia histórica e museológica que lhes foi atribuída (se foi)? – não cabem no âmbito desta tese. Por ora, importa perceber que a ambiguidade

³⁰⁸ *Relatorio acompanhado (...)*, s.p.

³⁰⁹ Vicente, Filipa – “A exposição do corpo sagrado”, p. 61. Não tendo sido impresso catálogo desta exposição, recorri-me do que ficou resumido em “Exposições industriaes em Goa”: “D’entre os artigos expostos, era dos mais notaveis uma secretária de cissó, trabalho d’um hábil artista indígena, o marceneiro da casa real Bernardo Antonio Fernandes, na qual se viam em relevo os principaes pagodes e arvores fructiferas de Goa, secretária que a commissão adquiriu e offerecer a Sua Magestade El-Rei D. Carlos I, o qual se dignou aceitar-lh’a.”, in *O Oriente Português. Revista da Comissão Archeologica da India Portuguesa*. Nova Goa: imprensa Nacional. Vol. 7. Ns. 1-2, 1910, pp. 60-2 [62].

quanto à classificação diversificada de objectos deste tipo, que incluiríamos no domínio das artes decorativas, era também reflexo das hesitações quanto ao enquadramento e designação científica dos mesmos³¹⁰.

Em suma, se a “etnografia ocupa[va] já um espaço significativo da exposição, (...) [fazia-o] de modo pouco sistemático. Ou seja, a sua presença através de uma grande variedade de objectos ainda não est[ava] disciplinada pelas regras do saber científico. Entre o gabinete de curiosidades, reunido por escolhas individuais, e os critérios de classificação presentes na colecção etnográfica de um museu, os objectos expostos em Goa em 1860 ocupa[va]m um espaço intermédio que reflect[ia] as próprias formas de transição na organização da cultura visual do século XIX”, e trinta anos mais tarde o interesse etnográfico, pese embora mais organizado, “enquanto saber colonial, (...) ainda recorria a designações pouco científicas”³¹¹. E, por isso, nas “Curiosidades” cabia o mobiliário (entre outros) e nas “Obras de arte”, desenhos, bordados, objectos em metais preciosos ou “quais quer trabalhos executados pelos indígenas”³¹².

Em última análise é interessante verificar que paralelamente a uma preocupação comercial, os goeses apostavam na oferta (a Portugal e ao estrangeiro) de objectos *coleccionáveis* e³¹³, nesse sentido, participavam no movimento que qualificava, como Peter Mason o coloca, o exótico como algo *déjà vu*³¹⁴. Assim sendo, qual foi a recepção que os mesmos tiveram em Lisboa?

Aparentemente, meras funções utilitárias. As peças terão sido recebidas e incluídas na decoração de espaços palacianos ou então incorporados nos recantos mais

³¹⁰ E, neste sentido, não deixa de ser sintomático as próprias designações empregues em contextos expositivos de objectos artísticos; veja-se a classificação do têxtil sob n.º 9 da sala A: “Colcha completamente bordada a matiz de ouro, de côres vivas e brilhantes, em folhas e ramagens. Industria indiana. Freguezia de Santa Maria de Belem, Lisboa”, *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Luiz I e a presidencia de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Fernando. Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 76 (negrito meu).

³¹¹ Vicente, Filipa – “A exposição do corpo sagrado”, p. 59 e 61, respectivamente.

³¹² *Boletim Official do Governo Geral do Estado da India*. N.º 40, 12 de Abril 1890, p. 301.

³¹³ Inclusive no seu próprio território, já que a intenção de fazer um museu com as peças reunidas para a exposição de 1890 foi assumida desde o início. Ver o ponto 12.º, parágrafo 4.º do regulamento: “Os [produtos] oferecidos serão entregues ao governo para a formação d’um museu...”, *Boletim Official do Governo Geral do Estado da India*, p. 300.

³¹⁴ “However, this *déjà vu* aspect is not a particularly recent phenomenon. Colonial reification was already turning the picaresque Bedouin and the harem *odalisque* of North Africa into exotic and glamorous objects in the nineteenth century, as part of an attempt by European art to appropriate the visual culture of the whole planet into its own self-conceived mainstream.”, Mason, Peter – *Infelicitities. Representations of the Exotic*, p. 1.

privados de expressão de devoção. Em comum, a função e o âmbito, ambos particulares, e fora do registo da classificação e análise inerentes ao acto de coleccionar.

Se Lisboa não considerava estes objectos artísticos ou coleccionáveis, como e quando deixaram eles de ser etnográficos? Retomando a questão suscitada no ponto II.1.2.1: onde estava a arte colonial?

II.1.4 – De objecto etnográfico a objecto artístico

Até agora tenho procurado demonstrar que os produtos coloniais tiveram uma entrada precoce no circuito expositivo internacional e, sobretudo, como a partir do momento em que Goa realizou e preparou exposições, as peças artísticas (resultantes de manufacturas e artesanato e coevos à realização das mostras) entraram nas classificações das exposições, mesmo que sujeitos a reenquadramento processual, já que de “obras de arte” transitaram para um genérico agrupamento de etnicidade, depois dividido em classes e secções.

Chegados aqui, interessa-nos perceber quais foram os momentos em que as exposições realizadas em Portugal ou pensadas por Portugal incluíram objectos de arte colonial, que discursos foram produzidos em torno deles e que ideias ou conceitos ilustraram.

II.1.4.1 – As exposições universais sem indo-português

A Exposição Universal de 1878 (em Paris) foi a primeira a reservar para as colónias um pavilhão autónomo; no caso português, o conteúdo foi entregue ao respectivo comissário, Luís Andrade Corvo, que aproveitou o trabalho que desenvolvera no Museu Colonial nos dois anos anteriores.

O extenso catálogo dedicava a primeira parte à descrição alongada das características meteorológicas, geológicas, populacionais, produtivas, administrativas, económicas, sociais, religiosas, etc. do país. Num afã informativo deveras intenso, os organizadores do catálogo dedicaram ainda capítulos específicos à descrição das ilhas adjacentes e diferentes colónias. Por fim, a apresentação dos produtos no pavilhão das colónias portuguesas dividia-se em sete grupos. A nós interessar-nos-ia os grupos III (mobiliário e acessórios) e IV (têxteis, roupa e acessórios), sub-divididos em várias

classes e que tinham em comum serem “confeccionados pelos indígenas”. Contudo, não surgem peças classificadas como artísticas.

Os produtos foram designados sem qualquer distinção de origem – “pièces diverses d’argenterie pour la table, de l’Inde portugaise, de Macao et de Timor”³¹⁵ –, não obstante as, apesar de tudo, diferenças tecnológicas existentes entre os diversos espaços coloniais.

O Museu Colonial dominava a representação. As colónias, ou pelo menos Goa, deixara de se fazer representar como anteriormente e agora era o programa do Museu Colonial que dominava a organização e classificação dos objectos. A escultura e o mobiliário (que vimos antes) não estavam presentes³¹⁶.

O Museu Colonial, criado em 1871 no Ministério da Marinha e Ultramar, surgira para administrar e expor ao público as colecções que o ministério fora reunindo. “Até 1892, ano da sua dissolução, o Museu Colonial foi a principal placa giratória de objectos coloniais entre as exposições universais, os pontos de acumulação de colecções, na metrópole, e as redes de colecionadores, nas colónias”³¹⁷.

Todavia, em 1889 a escultura voltaria a ser exposta.

Esta hesitação programática deveu-se à especificidade própria do museu, destinado a “persuadir, de forma categórica, as audiências nacionais e internacionais de que Portugal era incontestavelmente soberano em territórios de uma abundante *riqueza*

³¹⁵ *Catalogue spécial de la section portugaise a l'Exposition Universelle de Paris en 1878*. Paris: Typ. de A. Pougin, 1878, p. 311.

³¹⁶ Todavia, à falta de fotografias que ajudem a destrinçar a classificação das peças, já que a natureza dos mesmos se posiciona numa fronteira muito ténue entre etnografia e arte, refiram-se os “boucles d’oreilles, chaînes, broches, bagues d’or; boîte de dents d’hippopotame et d’or; manilles, chaînes, porte-cigares et autres objects d’argent de l’Afrique et de l’Inde portugaise”, *Catalogue spécial (...)*, p. 313.

³¹⁷ Roque, Ricardo – *Antropologia e Império*, p. 326. Esta vocação para centro de distribuição e de planeamento de exposições levou a que a preocupação de instalação num espaço permanente não fosse prioritária. O museu mantinha relações privilegiadas com o Museu Etnográfico da Academia das Ciências, o Museu Colonial e Etnográfico da SGL e com o Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, e foi responsável pela organização da presença colonial portuguesa nas exposições Universal de Viena (1873), Geográfica Internacional (1875), Internacional de Amesterdão (1883), Universal de Paris (1889) e, também, da Industrial do Porto (1891). Ver p. 327, nota 663. Sobre os museus antropológicos coloniais, a sua história e programas ver pp. 325-43, em capítulo com o mesmo título.

Em 1885 na Exposição Universal de Antuérpia a representação portuguesa ficou a cargo da SGL e do Banco Nacional Ultramarino. Programática e conceptualmente, foram seguidos os mesmos moldes das exhibições imediatamente anteriores, ainda que na impressão do catálogo tenha havido um critério mais científico na classificação dos produtos e da sua proveniência. Ver *Exposition Coloniale du Portugal organisée par la Société de Géographie de Lisbonne. Catalogue officiel. 1885. Exposition Universelle d'Anvers*. Anvers: Établissement Kockx & Co., 1885.

A coincidência entre os propósitos dos museus Colonial e Etnográfico da SGL levou, inclusive, à fusão das duas colecções em 1892, ficando alojadas definitivamente na Sociedade.

natural”. A intenção era, por isso, demonstrar o efectivo domínio sobre o espaço, a natureza e as populações coloniais, não conferindo aos vestígios da “cultura material”, à “representação material das populações indígenas uma relevância distinta e eminente”³¹⁸. Esta não era uma prioridade programática, mas isto não impediu que o Museu tivesse recebido, acumulado e feito circular artefactos, nos quais se incluíam as esculturas goesas em marfim.

Assim, entre as dúzias de objectos goeses presente em Paris, havia um elefante feito de marfim e madeira, um São Francisco Xavier (marfim) e vários objectos considerados “indígenas”³¹⁹.

Mas, entretanto, muito se havia alterado.

“When in 1889, another major universal exhibition opened in Paris, it was clear that something had changed since previous events: the colonies were now given pride of place. From then on, there was a steady move towards the exhibition of the exotic, the other and the different, towards the display of the world outside Europe”³²⁰. As potências coloniais europeias tinham-se reposicionado no xadrez político. Nas vésperas do Ultimato, Londres acusaria Portugal de “não possui[r] nem jamais t[er tido] aptidão colonizadora”³²¹, e o país reagia acentuando as leituras europeias sobre as colónias, espelhando o “contrato imperial”³²², conforme teorizado por Ricardo Roque, do final do século XIX. Os artefactos eram mais “um chamariz exótico para atrair a curiosidade do público europeu” – e, em particular o S. Francisco Xavier, cumprindo um propósito dúplice, uma vez que era também uma peça católica – e, ao mesmo tempo, demonstrações do progresso da marcha civilizadora liderada pela Europa e que os outros continentes não conseguiam acompanhar³²³.

³¹⁸ Roque, Ricardo – *Antropologia e Império*, pp. 328 e 329, respectivamente.

³¹⁹ Vicente, Filipa – “The colonies on display”, p. 42. A autora considera que estes objectos estariam estranhamente “in the colonial section, because usually this type of item was placed in the art section”, o que julgo que, pelo contrário, se justifica pelas razões que tenho vindo a tratar.

³²⁰ *Idem*, p. 41.

³²¹ Grimm [Rocha Peixoto], “A nossa incapacidade colonizadora” in *A República Portuguesa*. Porto, 14 Setembro de 1890, p. 2, cit. in Roque, Ricardo – *Antropologia e Império*, p. 328, a propósito de África.

³²² Sobre este assunto ver *idem*, pp. 37-44. “Contrato” necessário, na sequência do processo sancionado pela Conferência de Berlim (1884-5; de iniciativa portuguesa, foi nesta conferência que foi apresentado o Mapa Cor-de-Rosa com que Portugal pretendia fixar as fronteiras do território sob sua administração, ligando Angola a Moçambique. As consequências foram devastadoras para a pretensão portuguesa, levando à crise do Ultimato e à divisão do continente africano entre as potências europeias) e que alterava substancialmente as bases da política de “direito histórico” que Portugal reivindicava e que servira de base, conforme proponho, à “imagem” da exposição de 1867.

³²³ *Ibidem*, p. 330. É também neste âmbito que se pode entender a exposição realizada em 1898 e que comemorava o quarto centenário da chegada de Vasco da Gama à Índia. O território aparece muito mais

A Índia entrava finalmente nos programas expositivos imperiais portugueses³²⁴. Os objectos artísticos diluíam-se na etnicidade do “fabríco indígena” ou teriam de suscitar outras narrativas. O caminho que nos é proposto na segunda hipótese é, claro, o desta tese; é dessas narrativas que irei tratar daqui em diante.

Em 1900, na última das exposições universais, no dealbar de um novo século, as colónias portuguesas apresentaram-se em Paris num pavilhão “mais cosmopolita, de gosto francês”, que “reflectia a influência formal da arquitectura francesa ecléctica da época”³²⁵, e decorado no interior por uma alegoria às “descobertas marítimas” pintada por João Vaz (1859-1931). Ainda que largamente contestado por uma franja da *intelligenza* nacional que preferiria uma opção mais “castiça” (como Rafael Bordalo Pinheiro e José de Figueiredo³²⁶) o pavilhão demonstrava, porém, a opção de Portugal pelo controle do arrazoado identitário, pela tentativa de manipulação, dentro do possível, do caos imperial em que a Europa mergulhara³²⁷.

como um espaço conquistado pelos Portugueses do que até aí, representado ao invés “by the leading names of the historical epoch that was being celebrated, than as na object of interest itself. The India that was being displayed or written about was the one of the Portuguese marks of the past, exemplified mostly by the monuments of their presence in the orient.”, Vicente, Filipa – “The colonies on display”, p. 44. Os esforços de classificação científica, inerente à procura de conhecimento, que as primeiras exposições tinham, apesar de tudo, revelado, eram definitivamente ultrapassados pelas leituras heróicas das façanhas portuguesas e pelos mais equívocos traços de orientalismo. A exposição e o seu programa (que extravasam o tópico desta tese) não podem ser entendidos sem o contributo da revolta *marata* em 1895. Sobre este assunto e como resulta das consequências da nova ordem colonial, ver Roque, Ricardo – *Antropologia e Império*, pp. 33-66: “... o discurso de celebração heróica era irmão de uma linguagem dramática de nomeação de crises, alimentando-se de declarações de caos imperial, que se enunciavam, de modo particular, no que Ranajit Guha tituló de narrativas de «contra-insurreição» ...”, p. 42.

³²⁴ “Os objectos, tal como as inscrições trazidas pelos exploradores, constituíam então a matéria de facto para demonstrar a posse efectiva dos territórios e a força do império português perante os seus concorrentes.”, *idem*, p. 327.

³²⁵ Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, pp. 252 e 253, respectivamente.

³²⁶ Que se referiu ao que viu nestes termos: “Quanto ao pavilhão colonial, se o orçamento ainda ahi chegasse – mas isso só n’esse caso, pois de contrario o que lá expusemos, simplificado, caberia muito bem n’uma divisão do pavilhão nacional, – poderíamos termo-nos permitido esse luxo. Mas com logica e melhor critério do que aquelle com que nol-o demos.

Se o recheio do que apresentamos era, realmente, além de bem organizado, interessante, o seu caso ou carcaça, esse era já o peor possível.”, Figueiredo, José de – *Portugal na Exposição de Paris*, p. 24.

³²⁷ “O império colonial era, pois, no final do século XIX, uma ordem nascida do caos, uma entidade entrópica que se constituía nas crises que os imperialismos iam declarando e criando a cada momento nas suas narrativas heróicas.”, Roque, Ricardo – *Antropologia e Império*, p. 43. Relembre-se, por exemplo, que a Inglaterra e a Alemanha chegaram a discutir em duas ocasiões diferentes (1898 e 1912) a divisão entre si do império português. Nuno Severiano Teixeira, “Colónias e colonização portuguesa na cena internacional (1885-1930)”, pp. 503-13, cit. in Roque, Ricardo – *Antropologia e Império*, p. 43, nota 37.

II.1.5 – A *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* em Londres, 1881

Como se sabe, as exposições universais estiveram na génese de muitos museus europeus e americanos. No caso da Inglaterra, é sobejamente conhecida a importância da exposição de 1851 para a criação do futuro Museu Victoria & Albert (daqui em diante V&A), concomitante, aliás, ao aparecimento do movimento das artes decorativas de que a valorização do indo-português faz parte³²⁸.

II.1.5.1 – Robinson e as artes decorativas ibéricas

Conforme se viu anteriormente, John Charles Robinson terá tido o primeiro, e profícuo, contacto com a arte da Ibéria durante a Exposição Universal de Londres em 1862. Embora tenha sido muito sucinto nas referências concretas aos objectos que viu então, é certo que foi na sequência desta mostra que se deslocou à Península Ibérica³²⁹. Contudo, dificilmente a Comissão portuguesa partilharia da sua elogiosa opinião³³⁰.

³²⁸ Sobre este assunto ver Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 1-70. A história dos museus em Inglaterra está, grosso modo, balizada pelas duas grandes exposições: “1862, encerrou para os ingleses a realização de grandes exposições universais, pondo fim no seu território a uma experiência de que tinham sido os iniciadores. Os ingleses iriam, a partir daqui, perfilar outro *modelo* – tanto o Estado, como os municípios, tenderiam cada vez mais para uma especialização das exposições e para a museologia, com a criação de museus permanentes da ciência e da indústria.”, Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 100.

³²⁹ “... Spain, and to a greater extent Portugal, were represented by collections got together for the occasion from various sources, and undoubtedly the splendid and most original art objects then exhibited gave a vogue and status to peninsular art, which speedily had a potential effect in the country itself. (...) Shortly after the close of the loan exhibition of 1862, (...) [he made] the first of a series of journeys of exploration in the Peninsula”, Robinson, J. C. (ed.). – *Catalogue of the Special Loan Exhibition (...)*, pp. 8-9.

³³⁰ Com efeito, e face ao que escreveu, ou Robinson foi generoso com Portugal, ou a descoberta da arte ornamental portuguesa deu-se mais no decurso da visita que fez ao país em 1865 ou, ainda, as representações nacionais eram melhores do que os seus comissários pensavam. Se não, veja-se o que Júlio Máximo de Oliveira Pimentel, comissário régio, escreveu sobre a dificuldade de montagem da exibição portuguesa e de como o espaço se mostrava excessivo para a exiguidade do que se expunha: “Infelizmente entre os productos enviados pelos expositores portuguezes á commissão central, mui poucos havia que podessem tomar aquelle logar [de troféu da indústria portuguesa]. Os industriaes, que entre nós se occupam já com merito da fabricação de objectos de luxo e grande apparencia, abstiveram-se (...) de concorrer á exposição. Os moveis e obras de alta marcenaria, as fundições primorosas de ferro, a ourivesaria de ouro e prata, os crystaes e a cerâmica de luxo e artistica tudo faltava ou era escasso, e os tecidos de seda, veludo e brocados, que se achavam entre os productos portuguezes, porque eram poucos e insuficientes, não podiam de modo algum fornecer matéria bastante para erguer um troféu digno de representar a parte elegante e apparatusa da nossa industria.”, *Relatório do Comissário Régio junto à Comissão Real de Sua Majestade Britannica na Exposição Internacional de 1862 em Londres sobre a Parte Administrativa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862, p. 10-1, cit. in Martins, João Paulo R. – *1851-1900. As representações de Portugal nas exposições universais do séc. XIX*. Trabalho apresentado à disciplina de História da Arte Contemporânea no mestrado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1993, p. 18.

É natural que Robinson estivesse atento a estas manifestações civilizacionais oitocentistas, designadamente por estar ligado ao *Board of Trade, Department of Science and Art* do³³¹, então, South Kensington Museum. Fosse como fosse, a verdade é que Robinson era um entusiasta do programa das *special loan exhibitions* com as quais procurava colmatar as falhas da colecção que³³², na sua visão, tinha sempre duas vertentes: a de satisfação do público de um museu (ou seja, a fruição da obra de arte) e a

³³¹ O percurso de funcionário de Robinson no que é hoje o V&A é algo sinuoso e confuso. Formou-se em Pintura em Paris e visitou assídua e atentamente o palácio do Louvre onde educou o olhar e construiu o profundo conhecimento da arte italiana que o apaixonou e perseguiu toda a vida. Regressado a Inglaterra, foi durante seis anos reitor da *Government School of Art* em Henley (Staffordshire) no condado que era o coração da indústria cerâmica britânica. Ver Timothy Stevens e Peter Trippi, “An Encyclopedia of Treasures: The Idea of the Great Collection”, (consultado em 2012.09.18; http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-an-encyclopedia-of-treasures_new.html). Tendo ingressado na estrutura do museu quando tinha 28 anos (em 1852) não restam dúvidas de que tinha conflitos com Henry Cole (1808-1882) e com a direcção do museu, e que sofreu uma série de contratempos. A verdade é que no primeiro texto que escreveu directamente ligado ao futuro museu, em 1854, a seguir ao seu nome não surge qualquer título, sendo que Robinson já tinha escrito em 1853 dois textos relacionados com matérias pedagógicas: *A Manual of Elementary Outline Drawing* e *A Collection of Examples of Coloured Ornament*. Ver Robinson, J. C. – *An Introductory Lecture on the Museum of Ornamental Art of the Department*. London: Chapman & Hall, 1854). O *department (Board of Trade, Department of Science and Art)* enunciado no topo do frontispício desta publicação era o gabinete responsável pelo desenvolvimento dos trabalhos para a criação do museu. Robinson foi *curator* (conservador de colecção) em Marlborough e “... until 1862, (...) was encouraged by the museum authorities in the formation of this collection [escultura italiana]. After this date and the publication of his remarkable catalogue, he no longer had their support for the acquisition of Italian sculpture. His work in South Kensington was not free from personal difficulties and wrangles with Henry Cole. Although Robinson’s character may have exacerbated his problem at the museum, the abolition of his post in 1863 was due to the authorities’ belief that additions to the collection should be objects of periods other than the Renaissance, and, most immediately, works of contemporary art.”, Davies, H. E. – *Sir John Charles Robinson (1824-1913): His Role as a Connoisseur and Creator of Public and Private Collections*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy at the University of Oxford, 1992, p. 418. Ver também Neto, Maria João Baptista – “Coleccionadores e *Connoisseurs* de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal”. *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. N.º 6, 2007, p. 407 (a menção ao papel de Robinson como professor da Escola de Desenho do museu terá sido um lapso na interpretação das referências bibliográficas). Este texto foi o primeiro a explorar a relação de Robinson com Cook na construção de colecções de arte em Portugal, pista que a autora continua a trabalhar.

A ideia de abrir um museu especializado em artes industriais em Londres vinha a ser desenvolvida desde a realização da Exposição Universal de 1851, tendo parte dos lucros da exibição sido reservados para a aquisição de um terreno e construção de um edifício que albergasse as colecções. Assim, em 22 de Junho de 1857 o edifício conhecido por *Brompton Boilers* (por parecer uma caldeira a vapor) abriu sob o nome de South Kensington Museum. Remodelado na década de 60 do século XIX, o museu foi renomeado em 1899 com os nomes dos soberanos britânicos: Victória e Alberto. Ver Richard Dunn e Anthony Burton, “The Victoria and Albert Museum: An Illustrated Chronology” (consultado em 2012.09.18, http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-vanda_new.html). Ainda sobre este assunto ver, Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, p. 6, nota 4.

Em 1852 o governo britânico criou o *Department of Practical Art* nomeando Henry Cole para seu director e Richard Redgrave (1804-1888) para superintendente de arte. No ano seguinte este departamento foi renomeado *Department of Science and Art*. Desde o início alojado na Marlborough House, viu ser aberto nestas instalações um primeiro núcleo museológico – o Museum of Manufactures – logo em 1852. A certa altura, o nome foi alterado para Museum of Ornamental Art at Marlborough (Robinson, J. C. – *An Introductory Lecture [...]*, p. 6).

³³² Idem, pp. 29-30. Registe-se que este tipo de exposições não foi pensado por Robinson mas sim por Henry Cole. Ver www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-an-encyclopedia-of-treasures_new.html (consultado em 2012.09.18).

que procurava dar a conhecer a genealogias de formas europeias nas quais se deveria basear o trabalho do operário especialista em artes decorativas³³³.

Antes da exposição de 1881, e instruído pelo museu, Robinson partira para a Península Ibérica na década de 60 como *art referee* (um posto de importância menor do quadro³³⁴) procurando responder ao interesse da instituição na formação de colecções históricas de arte peninsular³³⁵. Munido de um conjunto de apreciações apriorísticas quanto ao valor das artes na Península Ibérica refugiou-se do *Handbook of Spain*, publicado em 1845 por Richard Ford, no trabalho de um seu amigo, Sir William Stirling

³³³ No que divergia ligeiramente de Henry Cole cujos escritos colocavam bem a ênfase na formação em detrimento do aspecto lúdico: “I have laid stress on the imperative necessity of educating all classes, if we would improve the national taste.”, Cole, Henry – *Addresses of the Superintendents of the Department of Practical Art, delivered in the Theatre at Marlborough House. I. On the facilities afforded to all classes of the community for obtaining Education in Art*. London: Chapman and Hall, 1853, p. 33. “The museum, at its inception, was intended to improve the taste of designers, and therefore of works of art manufactured in quantity, the public taste, and England's performance in the market of Europe in the sales of such works.”, Davies, H. E. – *Sir John Charles Robinson (1824-1913)*, p. 6.

³³⁴ *Idem*, p. 9. Em consequência de episódios desencadeados por estas visitas haveria de perder de vez a ligação institucional ao museu em 1867: “I argue that the abolition of his post was not due to disapproval of this, but to differences between Robinson and the museum authorities about purchasing policy.” (p. 8). A questão subjacente a esta afirmação da biógrafa prende-se com a ideia de que o Museu não gostaria do facto de Robinson utilizar as viagens feitas em nome da instituição para adquirir peças para si e para colecionadores particulares (pelas quais era, também, pago). Na documentação não há qualquer menção ou animosidade a este respeito, a honra e honestidade de Robinson nunca foram postas em causa. O problema colocava-se antes noutra esfera, Robinson defendia (e executava) a aquisição de obras originais, pelo seu valor intrínseco e estético, enquanto a direcção do museu, e particularmente Richard Redgrave, reclamava a aquisição de cópias ou de modelos em gesso, igualmente eficazes na formação do gosto e técnicas dos operários mas bem menos dispendioso. Ver (consultado em 2012.09.18) www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-an-encyclopedia-of-treasures_new.html. Ver, também, Neto, Maria João Baptista – “Coleccionadores e *Connaisseurs*”, p. 408. O posto de Robinson no museu foi extinto em 1867, tendo o perito mantido uma ligação, que chamáremos hoje “independente”, com o museu.

A John Charles Robinson faltava “the advantages of wealth and social connections”, ao ponto de “after his departure from the South Kensington museum he went on to support himself by the sale of parts of his collection, by providing advice to other collectors and by acting as a kind of private dealer.”, Davies, H. E. – *Sir John Charles Robinson (1824-1913)*, pp. 422-3.

³³⁵ Revelando pouco cuidado e, na prática, pouco mais conhecimento sobre a geografia política peninsular, cento e trinta anos depois a autora deste texto usa indiscriminadamente expressões como *Spain*, *Spanish Peninsula* e *Iberian Peninsula*. Nem sempre é fácil perceber a que pretende referir-se; tentei, todavia, ser o mais clara possível no meu texto. “The authorities at South Kensington were not concerned solely with the acquisition of original works of art. They were also interested in the construction of a historical Spanish collection, which could be supplemented by reproductions, in the form of casts of original works, and in the creation of an archive of photographs and drawings of both art and architecture. On Robinson's second journey to Spain and Portugal, this concern was given greater prominence in his instructions that the purchase of original works.” Davies, H. E. – *Sir John Charles Robinson (1824-1913)*, p. 218. Ou seja, Robinson, ao contrário do que é comumente interpretado não tinha muito dinheiro para despendar nas aquisições ibéricas para o museu.

Maxwell, *Annals of the Artists in Spain* (1848) e na monografia sobre Velásquez publicada em 1855³³⁶.

A verdade é que não obstante o preconceito (também condicionado pela instabilidade política que ambos os reinos peninsulares viviam no conturbado século XIX e alvo de generalizações devidas ao desconhecimento), Robinson trouxe um olhar treinado e um gosto apurado e, sobretudo, uma grande capacidade de entusiasmo. Nas três vezes que esteve na Península – entre 22 de Setembro de 1863 e 18 de Janeiro de 1864; em 1865 (tendo estado em Portugal entre Outubro e o fim do ano) e, por fim, em 1866 – comprou e fez cópias em gesso de tudo o que pôde.

E dessa recolha exaustiva (e das seguintes aquisições) resultou em 1872 a publicação de um catálogo sobre arte espanhola³³⁷. No que se relacionava com a arte portuguesa, Robinson não encontrou quem fizesse o mesmo. Não ajudou aos propósitos de Robinson o facto de na deslocação que fez a Portugal vir acompanhado por um inglês e um espanhol, e de ter privado essencialmente com membros da comunidade britânica no país³³⁸, ao mesmo tempo que pareceu desenvolver um interesse pessoal por

³³⁶ “Down to a quite recent period all that was noteworthy in the art of the Spanish Peninsula was supposed to consist in the work of a few great painters of the 17th century.”, Robinson, J. C. – *Catalogue of the Special Loan Exhibition* (...), p. 7.

Davies, H. E. – *Sir John Charles Robinson (1824-1913)*, p. 215.

³³⁷ É interessante anotar que no catálogo, no espaço dedicado a “escultura, marfins, móveis e trabalhos em metal”, há o seguinte esclarecimento: “A number of ivory carvings are met with in Spain of very little artistic merit, but which possess a peculiar character of their own. There are a large number of statuettes of the 16th and 17th centuries made in the Spanish Philippine Islands. No. 9069 at the Museum will give a good idea of the style. These statuettes were carved by natives of the country, and have certain reminiscences of Indian and Chinese art in the immobility and rigidity of the attitudes of the figures, the exaggerated mechanism, and the profusion with which the ivory is used as if it were a material of little cost. The Portuguese were the first initiators in their colonies of this style of art.”, Riaño, Juan F. (int. e notas) – *Classified and Descriptive Catalogue of the Art Objects of Spanish Production in the South Kensington Museum*. London: Printed by George E. Eyre and William Spottiswood, 1872, p. xi.

Juan Facundo Riaño y Montero (1829-1901) foi um historiador e arabista espanhol, catedrático de Belas-Artes na Escola Superior Diplomática, e desde 1870 conselheiro do South Kensington Museum para a aquisição de antiguidades espanholas.

³³⁸ Robinson veio para Lisboa acompanhado por Sir William Gregory (um membro do parlamento que tinha sido presidente do *Commons Committee* no British Museum e que era activo na *The Arundel Society*) e Matias Balcón, o *courier* e intérprete espanhol, uma vez que nenhum membro da comitiva inglesa falava, também, castelhano. Em Lisboa conheceram o senhor Robert Bulwer Lytton, depois 1.º conde of Lytton, Secretário da Legação em Lisboa. Este apresentou-os ao rei, D. Fernando, “who was himself an enthusiastic of art, and who possessed a collection of old Portuguese plate.” Robinson foi também assistido pelo Marquês de Sousa Holstein “who was in effectively in charge of the administration of all matters connected with the fine arts in Portugal, and who was prepared to accompany agents to the outlying towns, if necessary, to arrange for permission to make photographs and mouldings.”, Davies, H. E. – *Sir John Charles Robinson (1824-1913)*, p. 248.

Parece confirmar-se a hipótese colocada por Elon Danziger e Maria João Neto de que Robinson conheceu Francis Cook nesta deslocação a Portugal. Cf. Elon Danziger – “The Cook collection, its founder and its inheritors”. *The Burlington Magazine*. CXLVI. N.º1216, Julho 2004, pp. 444-58, cit. in Neto, Maria João Baptista – “Coleccionadores e *Connaisseurs*”, p. 407. Como Maria João Neto salientou, a estreia de Cook

outros domínios, designadamente, a pintura, tendo escrito um artigo intitulado “The early Portuguese school of painting: with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to «Gran Vasco»” para a *The Fine Arts: Quartely Review* publicado em Outubro de 1866.

A história pormenorizada da vinda de Robinson a Portugal e das relações pessoais que estabeleceu então está por fazer e não cabem no âmbito desta tese. Contudo, pela importância que tem para a argumentação do que se segue, convém esclarecer que John Charles preparou a sua chegada através de vias oficiais. Conforme documentação recolhida por Hugo Xavier, existe um registo emitido pela Legação Britânica em Lisboa solicitando ao Marquês de Sousa Holstein (1838-1878), que recebesse o *art referee* que chegaria de Inglaterra³³⁹. Assim foi. Recorde-se ainda que Robinson necessitava do dinheiro que auferia a aconselhar e comprar arte para colecionadores particulares ricos (e designadamente em Portugal³⁴⁰) e que lhe interessava, portanto, fortalecer laços no país.

Ainda à luz da documentação, a relação que estabeleceu com o presidente da Academia de Belas-Artes ultrapassou os laços pessoais e extravasou para o aconselhamento de carácter profissional e, em concreto, no que se relacionava com o esboço de uma colecção de artes ornamentais a reunir do âmbito da Academia (repare-se nos óbvios paralelos com a situação londrina), e que possivelmente não se concretizou por impossibilidade financeira³⁴¹.

Não surpreende que o texto a que me referi tenha sido traduzido por Sousa Holstein e publicado sob os auspícios do marquês com o título: *A antiga escola portuguesa de pintura, com notas ácerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e*

enquanto colecionador no roteiro das grandes exposições deu-se em 1868, cinco anos após a vinda de Robinson a Lisboa e depois de este último se afirmar como fundamental na inflexão da política de aquisições de arte de Francis (ver p. 406).

³³⁹ Registe-se, ainda, que em 1868 Robinson se apresentava como “consultor de belas-artistas do Museu de South Kensington em Londres” e que já era membro da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. Robinson, J. C. – *A antiga escola portuguesa de pintura, com notas ácerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1868, folha de rosto.

³⁴⁰ Veja-se, por exemplo, as continuadas relações com as autoridades portuguesas sobre a aquisição de obras, Neto, Maria João Baptista – “Coleccionadores e *Connaisseurs*”, pp. 413-4.

³⁴¹ Quero deixar aqui expresso o meu agradecimento à generosidade do meu colega Hugo Xavier que me forneceu estes dados e documentação em Agosto de 2012, enquanto estava a trabalhar também na sua tese de doutoramento sobre “O marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa” a apresentar em 2014 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Robinson ofereceu-se ainda para classificar a colecção de desenhos da Academia Nacional de Belas-Artes, ver Neto, Maria João Baptista – “Coleccionadores e *Connaisseurs*”, apêndice documental, p. 422.

atribuídos por tradição a Grão Vasco. Ora como sabemos, este livro foi motivo de uma violenta polémica movida por Joaquim de Vasconcelos que, para além de visar a figura de Sousa Holstein, procurava sobretudo aclarar os pressupostos epistemológicos que fundamentavam o seu trabalho de historiador de arte e posicionar o conteúdo programático, na investigação e na publicação, que defendia³⁴².

Sintomas de um mal-estar pessoal e, igualmente, da indefinição de uma estratégia para a classificação, estudo e incorporação da arte em Portugal para a qual Robinson (que não se pode reputar de ingénuo) contribuiu, ao não solicitar qualquer tipo de colaboração na escrita do texto que dedicou a Portugal no catálogo da *Special Loan Exhibition* e ao escrever o que leremos de seguida.

II.1.5.2 – O mobiliário indo-português

Robinson (que servia então funções apenas como *survey of Her Majesty's Pictures*) alicerçou no conhecimento prévio adquirido na viagem à Península Ibérica – e

³⁴² “Com o presente estudo temos em vista, principalmente, preparar o terreno e restabelecer a verdade dos factos, reduzindo as descobertas do sr. Robinson ao seu justo valor. Não discutimos a fraca memória do marquês de Sousa-Holstein com relação à carta do pintor Christino da Silva, de 1862, quando traduzia o ensaio de Robinson em 1868; por essa ocasião deu-se o vergonhoso conflito entre o vice-inspector e o artista, a propósito da compra de quadros, feita pelo primeiro, contra o voto de parte do conselho académico.” E “Para quê ultrapassar as classificações, já bem honrosas, do sr. Robinson? Que lucra o país com este sistema de – *surfaire* – de exagerar tudo o que nos diz respeito; ou não há já a coragem para ouvir a verdade?”, Joaquim de Vasconcelos – *A pintura portuguesa nos séculos XV e XVI*, pp. v-vi e 3, cit. in Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, p. 230. Sobre as polémicas mantidas por Joaquim de Vasconcelos e o seu posicionamento crítico veja-se, na mesma tese, o cap. dedicado à “Crítica e teoria da arte: Joaquim de Vasconcelos um historiador polemista”, pp. 221-80. O prefácio de Sousa Holstein prestava-se, de facto, a suscitar equívocos; por exemplo, Robinson não se deslocou a Portugal “com o fim exclusivo de estudar a nossa antiga escola de pintura”, aliás, longe disso. Por outro lado, o marquês no afã de enaltecer a figura e profissionalismo de Robinson caiu em alguns exageros (restaria saber até que ponto encorajados pelo próprio John Charles), nomeadamente, no que dizia respeito ao papel que o inglês desempenharia na criação e afirmação de South Kensington – “Aos esforços de mr. Robinson se deve, em grande parte, a realização do pensamento do príncipe Alberto, a criação do importantíssimo estabelecimento de Kensington, que reúne museus de bellas-arts e artes industriais com escolas, cursos, prémios, concursos, etc.”. É interessante verificar que esta apreciação fez doutrina entre os investigadores portugueses, aspecto que está paulatinamente em revisão. Sobre a importância de Cole, Robinson e Redgrave na formação das colecções do V&A ver (consultado em 2012.09.18), www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-an-encyclopedia-of-treasures_new.html –, deixando-se encantar igualmente pelas *loan collections* e pelos “museus circulantes” (ou seja, a cedência de peças para exposição temporária fora do circuito londrino). E, por fim, mas não de menor importância, Holstein ignorou olímpicamente, tal como Robinson (que pese embora alicerçava as suas conclusões no olhar e conhecimento que detinha e no domínio da aplicação do “empirismo lockeano” à observação da pintura. Sobre este assunto ver Neto, Maria João Baptista – “Coleccionadores e *Connaisseurs*”, p. 410), todos os contributos que pudessem ter sido dados pelos historiadores de arte portugueses e curiosos em Portugal, desde Raczynski. Robinson, J. C. – *A antiga escola portuguesa de pintura*, pp. 11 e 22-3.

atendendo a que a ideia da mostra em 1881 teria partido de si³⁴³, apesar de ter sido também um “very much a political exercise, supported by a committee drawn from a high diplomatic level”³⁴⁴ – a explicação do percurso da exibição, sentindo-se na obrigação de esclarecer algumas questões. Considerava, genericamente, que não havia qualquer razão para separar as características da arte portuguesa daquela produzida em Espanha³⁴⁵. Explicava, inclusive, que durante a Idade Média Portugal teria constituído um estado independente como qualquer outro reino peninsular e dava particular relevo à questão do domínio árabe.

A única diferença que considerava relevante entre os percursos de um e outro reino peninsular era o momento do contacto com a Índia³⁴⁶. Segundo Robinson, esse contacto levava a que logo no início do século XVI inúmeros objectos de feitura indiana tivessem sido importados para Portugal e que aqui, devido ao particular gosto desenvolvido, fossem copiados e reproduzidos em cidades portuguesas³⁴⁷. A interpretação de Robinson merece-nos atenção: onde fora ele buscar dados para fazê-la?

³⁴³ Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 5 e 81: “No geral, percebe-se claramente como a exposição, apesar dos limitados reflexos na imprensa, foi relevante não apenas para o museu mas também para os coleccionadores e negociantes de arte, colocando no centro da discussão e da revalorização patrimonial os produtos de arte ornamental peninsular.” (p. 86), e este era o mundo em que Robinson se deslocava desde que perdera as funções oficiais em South Kensington. Ver, também, Neto, Maria João Baptista – “Coleccionadores e *Connaisseurs*”, pp. 414-6.

³⁴⁴ Anthony Burton – *Vision & Accident: The story of the Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publications, 1999, p. 125, cit. in Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, p. 12. Sobre a preparação, comissões e história da exposição veja-se pp. 13-92.

³⁴⁵ Robinson construíra uma ideia e apegava-se a ela. Nas suas palavras: “But Portugal, although at the outskirts of Europe, was nearest to the Indies and the new world, the realms of boundless wealth and promise, and at an early period she began to assimilate and profit by the arts of the one and treasures of the other. The glorious reign of Ferdinand and Isabella in Spain was fully paralleled at the same epoch by that of Dom Emmanuel in Portugal. In both countries a wonderful uprising of art in every branch and speciality accompanied the general prosperity.”, Robinson, J. C. – “The Early Portuguese School of Painting: with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to «Gran Vasco»”. *The Fine Arts. Quarterly Review*. N.º 2, October 1866, pp. 375-400 [377]. E esta foi a ideia que advogou, também, no catálogo da exposição de 1881.

³⁴⁶ Registe-se que paralelamente, o South Kensington Museum reunia desde a sua criação uma vasta colecção de arte e cultura indiana, dinamizando de igual modo a construção de uma série de equipamentos ao “gosto oriental”, projectando assim de forma indelével a imagem imperial da Inglaterra vitoriana. Sobre este assunto ver Tim Barringer – “The South Kensington Museum and the colonial project”. In *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*. Tim Barringer e Tom Flynn (ed.). London/New York: Routledge, 1998, pp. 11-27, e o que ficou escrito no cap. 2 da parte I sobre a maneira como a classificação de um objecto determina a sua recepção museológica. Para um maior aprofundamento da relação entre objecto, estética e poder imperial ver também, Carol A. Breckenridge – “The Aesthetics and Politics of Colonial Collecting: India at World Fairs”. *Society for Comparative Study in Society and History*. Vol. 31. N.º 2, 1989, pp. 195-216.

³⁴⁷ “At a certain period, however, Portuguese art did undergo a powerful extraneous influence or fashion of which some account should be given.

The early connection of Portugal with India, where important colonies were ultimately established, in the long run decorated and industrial arts of the mother country. Not only at a very early period in the 16th century were objects of Indian art manufacture imported in great numbers into Portugal, but it also seems

Ao contrário do que acontecera com a arte espanhola, não fora dedicada à arte portuguesa qualquer tipo de atenção particular ou esforço de compreensão; o contacto de Robinson com autores portugueses era nulo. Por outro lado, Portugal não apresentara propostas identitárias na mostra de 1862 mas sim, como vimos, na de 1867. Acontece que John Charles Robinson foi o *art referee* (ou seja, o responsável pelas compras) enviado pelo museu à Exposição Universal de Paris, tendo submetido pelo menos dois relatórios sobre a mesma³⁴⁸. Ou seja, Robinson vira não só o pavilhão português mas também a arte colonial que nele se expusera (ponto II.2.2 desta tese).

Antes de avançar gostaria de lembrar que a arquitectura do pavilhão fora interpretada como orientalista e que³⁴⁹, no sentido restrito de objecto artístico, as formas que Robinson vira foram as enviadas pelas comissões da Índia Portuguesa. Assim enquadrado, percebe-se bem as palavras com que segue o seu texto: “The present exhibition contains many works of this class, amongst these may be specified the well-

evident that to a certain extent popular predilection or fashion led to these objects being imitated in the European country.”, Robinson, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition*, p. 11.

³⁴⁸ V&A Archive, (Blythe House) Londres, MA/3/25, RP/1867/27389 e MA/3/26, RP/1868/295; “Art Referee (i.e. the Museum’s principal shopper)”, conforme se lê em *Study Resources: Nineteenth-Century International Exhibitions*, (consultado em http://media.vam.ac.uk/media/documents/Nineteenth-Century_International_Exhibitions.pdf, 2012.08.28).

³⁴⁹ “But in Portugal the master art – architecture even – at the beginning of the 16th century, displays marked evidence of the importation and adoption of Indian forms of ornamentation, etc.; a notable instance may be cited in the famous «Capella imperfeita», the unfinished chapel attached to the great church of Batalha. That florid and ornate structure displays in fact a most extraordinary mixture of transitional Gothic and Hindoo ornamentation. Some time later in the 16th century, in the choir of the Jeronymite church at Belem, elephants are introduced as prominent ornamental features. The Emmanuelite style in short, as the peculiar phase is termed which arose during the reign of the great Portuguese monarch, Don Emmanuel (1495-1521), frequently displays this Indian influence in the most unmistakable manner.”, Robinson, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition*, pp. 11-2. Robinson exprime de forma eloquente o atavismo e o equívoco que partilhava com outros. Refira-se em seu abono que, de facto, a organização portuguesa não ajudava. Para além dos problemas de identificação com as formas de Rampin-Mayor (a que já me referi) havia a incúria e, de uma forma geral, o desconhecimento técnico de como fazer as coisas (e que são os alvo preferenciais das críticas, por exemplo, de José de Figueiredo ou de Joaquim de Vasconcelos. Sobre este assunto veja-se Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 252 e Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 151-5). Em 1867 registou-se um episódio em particular, por demais significativo devido à peça envolvida: “Apenas essa secção se completou e fez patente, aquella custódia [de Belém] atraiu a atenção geral, e todos os olhos se enlevaram na summa elegancia e formosura do feitio, na extremada perfeição e delicadeza do trabalho. Ao saber-se isto acode logo a idéa de que não se esqueceriam de pôr junto de tão notável peça todas as indicações historicas tendentes a esclarecer os seus admiradores»; como se depreende foi exactamente o ocorrido, levando um estudioso francês a «atribuir a fabricação da custódia a um artista italiano. (...) O distinto archeologo (...) não cairia, certamente, em semelhante erro, se a par da custódia se achasse a indicação do nome do ourives, como cumpria que estivesse”, Inácio Vilhena Barbosa – “A Exposição Retrospectiva Portuguesa em Paris. A Custódia de Belem”. *Archivo Pittoresco. Semanario Illustrado*. Lisboa, vol. X, 1867, pp. 183-4, cit. in Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 122.

Numa outra vertente, este episódio remete-nos para a crítica ao adágio de que “uma imagem vale por mil palavras”. As imagens, designadamente em contexto museológicos e expositivos requerem palavras, desde logo as do seu bilhete de identidade, e, necessariamente, as das narrações e ideias a que se reportam. Esta é aliás, a proposta que apresentarei na parte III desta tese.

known Indo-Portuguese inlaid-wood cabinets, caskets, etc., these are believed to have been for the most part made at Goa in the 17th or 18th centuries, but it seems highly probable that articles of furniture of this style were also currently made in Lisbon, Oporto, Evora, and other Portuguese towns”³⁵⁰.

Para quem era o indo-português *bem conhecido*? Conforme se verá no capítulo ulterior, a expressão surgira associada à língua; dar-se-ia o acaso de o assunto ter sido conversado com algum dos membros da sub-comissão honorífica (constituída por R. B. D. Morier, representante inglês, Francis Cock e pelos marqueses de Fronteira e de Ficalho) ou da comissão nacional para a recolha de peças (Delfim Guedes, António Tomás da Fonseca, Inácio Vilhena Barbosa, Teixeira de Aragão, José Luís Monteiro e Augusto Filipe Simões)? A questão é que Robinson poderia facilmente chegar à expressão; afinal, referiu ao longo do texto de introdução ao catálogo as imensas semelhanças e influências que encontrou entre a arte hindu e a portuguesa³⁵¹. Mas nem por isso a expressão *well known* deixa de ser enigmática uma vez que a caracterização indo-portuguesa era pela primeira vez aplicada à arte. Mas que arte era essa a assim designada?

Para J. C. Robinson, era o mobiliário, marchetado, executado em Goa nos séculos XVII e XVIII e com grande probabilidade nas cidades portuguesas dos seus dias. Ou seja, o inglês não fazia distinção entre as peças históricas que comprara em Portugal e os artefactos coloniais que vira nas exposições. Esta adjectivação – porque, de facto, Robinson não teoriza sobre o termo, apenas o caracteriza etnicamente³⁵² –

³⁵⁰ Robinson, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition*, p. 11.

³⁵¹ Acontece ainda que em Inglaterra surgiam simultaneamente textos que argumentavam valores semelhantes aos que a dialectologia portuguesa esgrimia (que veremos no cap. 2 desta parte da tese), indo até mais longe ao propor um modo de vida genericamente designado por “anglo-indiano” e que foi, também, adoptado pelas artes decorativas e, particularmente, pelo mobiliário. Veja-se, por exemplo, os seguintes títulos: Grant Colesworthey, *Rural life in Bengal. Illustrative of Anglo-Indian suburban life (...)* letters from an artist in India to his sisters in England ... (Londres, 1860) e Sir Henry Yule, *Hobson-Jobson: being a glossary of Anglo-Indian colloquial words and phrases, and of kindred terms: etymological, historical, geographical, and discursive* (Londres, 1886).

³⁵² Refira-se que a escultura em marfim – colocada no ponto “V. Examples of Spanish and Portuguese Art from the South” – foi toda interpretada como sendo portuguesa ou espanhola, eventualmente com influência “mourisca”. Aliás, no catálogo são poucas as peças classificadas como indo-portuguesas; de resto, móveis, escultura, ourivesaria, joalharia eram “indianos”, “persas”, “estilo indiano”, “portuguesas, provavelmente manufacturas em Goa, Índia”, etc. Veja-se, a título de exemplo: “732. Casket, ivory carved with a hunting scene, and with birds, beasts, and flowers, in minute details. Brass lock and handles. Indian. Probably 16th century. (...) Bought (Robinson collection). 205.-79”; “820. Box, oriental wood, carved with foliated ornament in low relief, in the centre of the lid a spread eagle, clamps, lock-plates, &c., of iron. Portuguese, probably manufactured at Goa, India. Early 16th century. (...) 785.-65.” e “659. BOX, tortoiseshell, octagonal, inlaid with mother-of-pearl. Portuguese. 17th or early 18th century. Marquesa de Santurce”, Robinson, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition*, n.º cat.

levanta questões importantes quanto à “invenção do indo-português”³⁵³, na feliz expressão de Filipa Lowndes Vicente, e dos seus horizontes cronológicos³⁵⁴, designadamente perante a ausência de fontes documentais.

Por fim, em que se baseara o erudito inglês para considerar que desde o início dos contactos com a Índia se tinha verificado uma importação considerável de objectos produzidos em contexto imperial português para a metrópole? Provavelmente na sua experiência contemporânea e não no conhecimento dos séculos pretéritos da história portuguesa.

Sem saber, Robinson lançava as bases de uma das mais duradouras máximas da historiografia de arte sobre o indo-português (e, consequentemente, sobre a arte colonial): a ideia de que teria havido uma importação generalizada de arte. Este postulado tem sido reavaliado nos últimos poucos anos e, dentro do universo de peças possíveis, há graus diversos de importação por diferentes razões (já para não mencionar que as dinâmicas económicas e sociais são muito variáveis ao longo dos séculos e que as preocupações e intenções do século XVI pouco têm a ver com o que se passaria duas centúrias depois). Se para a porcelana chinesa e para os têxteis (conforme nos tem esclarecido Maria João Ferreira³⁵⁵) poderemos, de facto, falar de uma importação sólida e constante – baseada na facilidade de aquisição e na ostentação que a encomenda brasonada permitia (para a primeira) e na qualidade estética e técnica dos artefactos (para os segundos) –, para as jóias, ourivesaria, móveis e escultura o discurso terá que ser necessariamente diferente.

mencionados nas entradas. Registe-se por fim que uma das poucas peças classificadas como indo-portuguesas foi enviado pelo Cardeal Patriarca de Lisboa (num total de seis peças): “98. CUP in horn, mounted in delicate gold filigree, jeweled with rubies. Indo-Portuguese. 18th century.” (e a que já me referi no cap. 3 da parte I).

³⁵³ Vicente, Filipa – “The colonies on display”, p. 39 (tradução minha).

³⁵⁴ Lembremos que a caracterização de Robinson corresponde exactamente à descrição que fora feita das cadeiras de Hormosgy Cangy Bengaly – “de marfim marchetadas de sandalo e madrepérola”, AHU, Secretaria de Estado da Marinha e Ultramar, Direcção-Geral do Ultramar: Índia, 1860-1861, pasta 25, nv. 1911: *Correspondência do Governador, Junta da Fazenda Publica do Estado da Índia*, Nova Goa, 1860, 17 de Março (anexo Documentação, n.º I.3) – oferecida a D. Pedro V pela Comissão da exposição goesa de 1860, e que em 1883 Sousa Viterbo escrevia que em “Lisboa ha[via] muitos artistas, obscuros sim, mas de grande aptidão, que se dedica[va]m a restaurar mobílias antigas, incrustando-as de marfim, ao gosto oriental.”, Viterbo, Sousa – *Exposição d’Arte Ornamental. Notas ao catalogo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 44.

³⁵⁵ “Entre o efemero [sic] e o perene: as alfaiaas têxteis no panorama sacro nacional de aparato entre os séculos XVI e XVIII” in Ferreira, Maria João Pacheco – *Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)*. Porto. Tese de doutoramento no ramo de Conhecimento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, vol.1, particularmente, pp. 252-92.

Em 1997 Rafael Moreira e Alexandra Curvelo, ainda que reutilizando o termo luso-oriental no âmbito das artes decorativas – apresentado por Bernardo Ferrão e aplicado à escultura –, propuseram um entendimento das tipologias, materiais, formas e usos dos objectos trabalhado em ligação constante com as condições e características de vida das populações na Ásia e com a circulação dos mesmos na vasta extensão territorial que o constituía³⁵⁶ – pronunciando, por isso, peças feitas para consumos locais e não para exportação em massa – cujos custos e formas iriam competir com a produção metropolitana e os gostos europeus, diga-se – e que a documentação conhecida confirma. Isto não quer dizer que não houvesse chegada de arte ultramarina a Portugal e à Europa. Mas essa chegada era seleccionada por duas vias distintas: por um lado, a aquisição de objectos de qualidade superior (e em número comparativamente reduzido) para envio como presentes diplomáticos ou para satisfação da encomenda dos agentes de príncipes e nobres portugueses e europeus sediados em Lisboa; por outro, pelo retorno de, principalmente, religiosos e viajantes que se deslocavam à Ásia, uma vez que tanto casados ou até soldados³⁵⁷, oficiais e membros do aparelho de Estado, tendiam a fixar residência e/ou fazer carreira no Império (o que implicando a deslocação para vários pontos geográficos raramente consignava o retorno a Portugal), quando não morriam por lá.

As peças chegavam nas equipagens particulares para uso privado de quem voltava; e voltava-se em pequeno número nos séculos XVI e XVII (e em certa medida XVIII). O grande afluxo coincide com a “decadência” acentuada do Estado da Índia, e a procura dos novos *el dorados* do Brasil e de África, entrados já no século XVIII e prolongando-se pelo XIX³⁵⁸.

³⁵⁶ Moreira, Rafael e Curvelo, Alexandra – “A circulação das formas. Artes portáteis, arquitectura e urbanismo”. In *História da expansão portuguesa: Do Índico ao Atlântico (1570-1697)*. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dir.). [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1998, vol. 2, pp. 532-79 [532].

³⁵⁷ Casados: residentes (que não ocupavam funções militares nem governativas e que não eram religiosos) reinóis, ou seja de suposta origem europeia (já que o termo se perpetuou por gerações), que viviam sob a autoridade do Estado da Índia.

³⁵⁸ Recordemos que no século XIX não foram poucos os intelectuais que propuseram as soluções mais extremas para resolver o problema da Índia, a começar por Oliveira Martins, que considerou a hipótese do abandono puro e simples ou que fosse deixada à rapina inglesa. Valentim Fernandes, “Questão nacional e questão colonial em Oliveira Martins”. *Análise Social*. Vol. XXXI. N.º135, 1996, pp. 183-201 e Rui de Albuquerque, *O Pensamento Colonial de Oliveira Martins*. Sep. *Revista do Gabinete de Estudos Ultramarinos*. Lisboa. Ns. 13-14, 1956, pp. 42-3, cit. in Roque, Ricardo – *Antropologia e Império*, p. 63. “A Índia ocupava um lugar isolado e subalterno na economia do império, que nem sequer justificava a sua preservação, quanto mais a sua defesa e gasto público de uma expedição! Assim pensava também Eça de Queirós. Em 1871, ano em que uma revolta militar na Índia levava ao envio de uma expedição metropolitana, dizia, no seu habitual estilo cáustico e jocoso de *As Farpas*: «A Índia não nos serve senão para nos dar desgostos», mais do que vendê-la o melhor a fazer era dá-la»; «A única coisa por que

É deste refluxo que nos dão conta os escritores da época que, por muito críticos e irónicos que fossem noutros palcos, não deixavam de recorrer à sua vivência, aos seus paralelos sociais, à sua historicidade e envolvimento plástica para criar os cenários que ilustravam as suas histórias³⁵⁹. O paradoxo é que os ambientes íntimos em que viviam e se deslocavam estavam impregnados de Orientalismo, de um Orientalismo oitocentista é certo, mas cheio de referências, peças e vivências bem mais ancestrais³⁶⁰.

Fosse como fosse, o indo-português era, pela primeira vez, ajustado à arte.

II.1.6 – A arte colonial no Museu Nacional de Arte Antiga

O indo-português foi utilizado, é certo, e até repetido e criticado – logo em 1882 por Sousa Viterbo e por Joaquim de Vasconcelos no ano seguinte (suspendo esta análise que será feita no capítulo seguinte) – mas não vingava. O catálogo da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola espelharia bem algumas das ambiguidades e fragilidades da proposta de Robinson.

II.1.6.1 – Antes do museu: a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882

Antes de avançar para a análise do catálogo, convém lembrar alguns aspectos que marcaram a realização da exposição.

conservamos a Índia é por ser uma glória do passado»”, Eça de Queirós, “Uma campanha alegre”. *As Farpas*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., pp. 159-60 cit. in *idem*, pp. 63-4.

³⁵⁹ De que são exemplo, entre outros, os seguintes trechos: “Ora, o primo Lopo, a fim de esmerar-se na tarefa que lhe era confiada, mudou a sua residência para casa da prima, e cuidou de restituir àquele solar a antiga majestade dos Figueroas. Para isto, lhe transmitiu sua prima aquele caixote das peças, que para ali estavam amuadas, desde que o governador da Índia voltara com elas de além-mar, provavelmente adquiridas com tanta honestidade como agora iam ser esbanjadas.”, Branco, Camilo Castelo – *A queda de um anjo*. Lisboa: Editora Ulisseia, 2.º ed., 1986 [1866], cap. XXXV, p.241; “Aqui e além, sobre a pintura verde-escura das paredes, resplandecia uma colcha de cetim, toda recamada de flores e de aves de ouro; ou sobre um bocado de tapete do Oriente, de tons severos, com versículos do Alcorão, desdobrava-se a pastoral gentil dum minuete em Citera sobre a seda de um leque aberto...”, Queirós Eça de – *Os Maias*. Porto: Lello & Irmãos, Editores, s.d. [1888] (Col. Obras de Eça de Queirós, vol. 2), cap. XIII, p. 303; “que encheria de flores os dois vasos da China sobre a cómoda, e adornara a cama com uma das nossas colchas da Índia mais ricas, cor de canário, com grandes aves de ouro.”, Queirós, Eça de – *A Cidade e as Serras*. Porto: Lello & Irmãos, Editores, s.d. [1901] (Col. Obras de Eça de Queirós, vol. 1), cap. XII, p. 507.

³⁶⁰ Ver a este propósito a “III. Introdução” de Rosa Maria Perez in Perez, Rosa Maria (com.) – *Culturas do Índico*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 223-9 e Hespanha, António Manuel (com. cient.) – *O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)*.

A documentação mostra como a montagem de uma exposição de artes decorativas em Lisboa – cujo esteio era indubitavelmente, à imagem do que acontecia por toda a Europa, a intenção de criação de um museu nacional – estava já a ser pensada por alguns dos membros que acabaram por constituir a comissão organizadora que procedeu à recolha e inventário das peças a levar à exposição de South Kensington de 1881³⁶¹. Assim, tanto a exposição de South Kensington quanto a do palácio Alvor surgiram como oportunidades para testar e mostrar um trabalho que vinha sendo levado a cabo.

Por outro lado, Emília Ferreira chamou já a atenção para o facto de o reconhecimento identitário estar bem presente na exposição de 1882, fosse na envolvimento diplomática, na retórica política ou no programa expositivo e, inclusive, no teor das críticas que lhe foram feitas³⁶². E, de facto, como vimos atrás, algo mudara na década 1880, e no país acentuara-se a narrativa “dos velhos tempos de Portugal”, propondo-se a interpretação e valorização de “Tempos heroicos e grandes, em que a audácia que impellia[ra] á navegação nos rasga[r]a os horisontes de novos mundos, e em que a espada que assegura[r]a a conquista i[ri]a desvendar ao solo de além mar

³⁶¹ Como temos vindo a ler, as vicissitudes na preparação e o impacto provocado por esta exposição foi já analisada por Emília Ferreira em tese de doutoramento, tendo a autora defendido que nem a exposição de South Kensington foi inspiradora da de 1882 em Lisboa nem a segunda estava dependente da primeira. Ver Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 47 (nota 55) e ss. Para além dessa vontade expressa, a exposição londrina de 1881 beneficiou de uma série de reflexões preliminares feitas em Portugal e também das tarefas executadas por ordem de Sousa Holstein aquando da organização da secção “História do trabalho manual” à Exposição Universal de 1867 – “Sousa Holstein sabia bem do que falava; já do seu trabalho para Paris em 1867 ficou um conjunto que lhe permitiu ser o fundador, em 1868, de um pequeno núcleo de arte ornamental que o seu sucessor (em 1879) no cargo de inspector da Academia, Delfim Guedes (futuro conde de Almedina), usufruiria e expandiria.”; Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, pp. 119-23 [120] – e as reflexões expressas em 1875, por Sousa Holstein nas *Observações sobre o actual estado do ensino das Artes em Portugal, a organização dos Museus e o serviço dos Monumentos Historicos e da Archeologia oferecidas à Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma Comissão*, e por Luciano Cordeiro no *Relatorio dirigido ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Ministro e Secretario d’Estado dos Negocios do Reino pela Comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artistico e a organização do serviço dos Museus, Monumentos históricos e archeologia Primeira Parte Relatorio e Projectos*. Registe-se ainda que tanto no que diz respeito à museografia – mais criativa e atenta às necessidades – quanto à utilização de dispositivos na avaliação dos procedimentos museológicos – como a importância dada desde cedo à necessidade de deixar um registo para futuro em imagem (álbum de estampas e álbum de fotografia de Carlos Relvas, como adiante veremos) –, a exposição de Lisboa foi mais ambiciosa e de melhor qualidade que a de Londres. Ver Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882. A encenação de um espaço*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997, pp. 9-11, 14-6 e 18-20, e Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, cap. III, pp. 68, 139-210.

³⁶² *Idem*, p. 261 e ss.

riquezas que nos acrescentavam valimento”³⁶³, e esquecendo, ou protelando, qualquer perspectiva, plano ou investimento no futuro. A procura do *genuinamente português* levava a um “mergulho no passado” que justificava a escrita do presente com a “memória reinventada” da gloriosa epopeia portuguesa e em que o grande prejudicado era o futuro³⁶⁴, e nesse desinvestimento, sobretudo o ensino, que há muito pugnava por uma estratégia e desenvolvimento consistente, na qual se inscrevia a criação de um museu nacional de belas-artes, a que voltarei.

Quando a exposição inaugurou, o catálogo ainda não estava pronto. Feito à pressa e revelando inúmeras deficiências³⁶⁵, o catálogo – que foi o primeiro a ser editado em Portugal que ultrapassou a mera lista de peças, que tinha ilustrações e que exprimia os valores inerentes à execução de um inventário – ficou como o mais duradouro testemunho da exposição de 1882 e serve ainda hoje de fonte documental para inúmeros trabalhos. A análise que vou propor a seguir tem alguns aspectos de novidade, apesar de a classificação de indo-português ter sofrido das mesmas vicissitudes gerais da concepção do volume (e algum desnorte, na verdade, que a “Advertência” aliás exprime ao desculpar-se de tudo, devido a “causas ponderosas”³⁶⁶) e da montagem da exposição que continuara mesmo após a inauguração.

A maior dessas vicissitudes terá sido, provavelmente, o arrolamento e ordenamento das salas feito por autores distintos³⁶⁷, já que, não obstante o esforço para reunir as peças por tipos – ourivesaria, têxteis, mobiliário – ou pelas colecções – a espanhola, a de South Kensington –, o catálogo espelha bem a “contaminação” de objectos de outra natureza.

A classificação “indo-português” sucede nas salas G³⁶⁸ – inventariada por Augusto Carlos Teixeira de Aragão (1823-1903), com colaboração de Sousa Viterbo,

³⁶³ Discurso proferido por D. Luís aquando da inauguração da exposição de arte ornamental em 1882 no palácio Alvor. Publicado no *Jornal do Commercio* em 14 de Janeiro de 1882, p. 2, cit. in *ibidem*, pp. 260-1.

³⁶⁴ Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882*, vol. 1, p. 14.

³⁶⁵ Sobre este assunto ver *idem*, pp. 42-5 e Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 294-310.

³⁶⁶ *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva (...). Texto*, p. xv.

³⁶⁷ Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882*, pp. 44-5.

³⁶⁸ Sala G: “59. Cruz e galhetas em agatha verde, adornadas de filetes, folhas e rosetas de oiro, contendo quasi todas as rosetas e folhas, na cruz, um rubi por facear, e nas galhetas um rubi ou uma saphira. A cruz tem de um e outro lado, sobre uma chapa de prata dourada, na junção da haste com os braços, uma pequena relíquia. Trabalho indo-portuguez. Seculo XVII. Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz” e

certamente, aliás como proposto por Sandra Leandro³⁶⁹; este entusiasta coleccionador trabalhou também as salas I, J, K e L –, na sala reservada à colecção de D. Fernando e da condessa d’Edla, a F³⁷⁰, catalogada por Augusto Filipe Simões (1835-1884), e na sala A³⁷¹, inventariada por Francisco Marques de Sousa Viterbo (outro médico de formação; que fez também as salas C, H, P, Q e R).

Apesar da raríssima categorização é interessante verificar a utilização do termo pela primeira vez associado à ourivesaria e aos têxteis. Se é verdade que a exposição lisboeta alargava o âmbito da classificação indo-portuguesa – revelando, portanto, uma visão mais abrangente – não é menos visível que a desorientação era muito grande³⁷². A

“768. Papeleira de cissó ornamentada comembutidos de marfim em toda a superfície, e nas faces lateraes figuras de elephantes, leões, veados e arvores. Trabalho indo-portuguez do seculo XVII. Comprimento 1m,43; largura 0m,55; altura 1m,27. Sr. D. Miguel Pereira Coutinho, Lisboa”, *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva (...). Texto*, pp. 134 e 163-4.

³⁶⁹ Ver biografia de Carlos Teixeira de Aragão, médico e militar, sócio efectivo da Academia das Ciências, em Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 32-3.

Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882*, p. 45.

³⁷⁰ Sala F: “168. Grande colar de filigrana de oiro e âmbar. Obra indo-portugueza. Seculo XVI. Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando”, *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva (...). Texto*, p. 253.

³⁷¹ Ver biografia Augusto Filipe Simões, também médico, e que organizou o Museu do Cenáculo de Évora, em Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, p. 31.

Sala A: “22. Colcha de linho branco bordada a matiz, representando flores e folhagens, com elegantes borlas na ponta. Industria nacional ou indo-portugueza. Sr. Lourenço Justiniano da Fonseca e Costa, Oliveira do Hospital.”, *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva (...). Texto*, p. 253. Assinale-se que nenhum destes membros da comissão estivera (muito provavelmente) em Londres para ver a exposição de 1881: “A impossibilidade de Delfim Guedes e dos outros membros da comissão se dirigirem a Londres evidencia bem o ritmo de trabalho que prosseguia entre nós. Apesar de já enviadas as obras para a capital inglesa, mantinham-se intensas as diligências para a realização da exposição congénere em Lisboa, como constataremos adiante.”, Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, p. 77. Só um estudo sobre a vida de cada uma das personagens a que me referi pode tirar todas as dúvidas mas é certo que, se não havia disponibilidade para responder favoravelmente ao convite da organização da exposição de South Kensington, muito dificilmente haveria tempo para qualquer um deles se deslocar a Londres para ver a exibição no entretanto que mediou a abertura do evento lisboeta.

³⁷² Vejam-se estes exemplos tirados da catalogação da sala A, feita por Sousa Viterbo: “9. Colcha completamente bordada a matiz e oiro, de côres vivas e brilhantes, em flores e ramagens. Industria indiana. *Freguesia de Santa Maria de Belem, Lisboa*”, “12. Colcha oriental de setim azul, bordada a torçal de diversas côres, representando animaes e flores. A cada canto e ao centro figuras de mulher. Franja estreita de retroz e quatro borlas. Sr. Osborne Sampaio, Lisboa” ou “36. Colcha da India de setim azul bordada a oiro, tendo ao centro um medalhão com a aguia coroada, de duas cabeças. Sr. D. Luiz de Carvalho Daun e Lorena, Lisboa”; ou estes da sala J (Teixeira Aragão): “52. Cofre todo forrado de fragmentos geometricos de madreperola. *Igreja de Santa Cruz de Coimbra*” (certamente um cofre gujari); “121. Contador de ebano tendo nove gavetas com embutidos de marfim e metal. Seculo XVII” (muito provavelmente um contador indo-português). Uma das salas mais interessantes para o tema desta tese é a K (da autoria, também, de Teixeira Aragão). Repleta de entradas com referência a pequenas “estatuetas” de marfim – normalmente do panteão religioso –, muito possivelmente indo-portuguesas, mas que pela escassez descritiva não posso avançar mais do que como hipótese – veja-se, por exemplo, esta outra menção: “38. Estatua de Venus em marfim. Altura 0m,12. Sr. Francisco Ribeiro da Cunha, Lisboa” – e onde se encontra a desde sempre rara “148. Estatua de crystal de rocha representando o Menino Jesus sobre peanha de crystal com ornatos de filigrana de prata. Cabelleira e resplendor de prata. *Academia Real das Sciencias de Lisboa*” (que peça será esta? E onde estará?), *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva (...). Texto*, pp. 76, 78, 180, 186, 190 e 198, respectivamente.

escultura mantinha-se fora do entendimento formal do indo-português, a cerâmica era um campo para experimentação (e, juntamente, desconhecimento³⁷³), os têxteis revelavam inúmeras incompreensões – não deixa de ser caricato que o têxtil classificado por Viterbo como possivelmente indo-português tenha o linho como suporte – demonstrando a mesma complexa e arbitrária hierarquia de proveniências das peças que Robinson exibiu no catálogo da exposição de South Kensington. Aliás, foi precisamente através desta via que o termo chegou a Portugal³⁷⁴, mesmo que esse, ao contrário do português e apesar das circunstâncias, tivesse saído três meses após o encerramento da exposição londrina.

Como escrevi atrás, o termo indo-português tornara-se conhecido e era até utilizado em Portugal, mas não vingava. Nem podia. O aparelho conceptual de análise da arte portuguesa estava a fazer-se, a terminologia encontrava-se em construção, os inventários estavam a ser iniciados, a reflexão sobre os objectos, seus autores, datas, técnicas, etc. eram alvo de polémica. E a verdade é que a falta de consistência da proposta de Robinson só poderia baralhar ainda mais a questão.

Hesitações e inseguranças que, a um passo, são expressas na terceira publicação que a exposição inspirou: o importante álbum de clichés assinados por Carlos Relvas (1838-1894) e³⁷⁵, a outro, fundamentam a assertiva abordagem crítica de Joaquim de Vasconcelos (voltarei a este aspecto mais adiante no ponto II.1.7.1).

³⁷³ Apesar de haver uma área dedicada à “porcelana da China” (sala E, cat. 106 a 302) o catálogo revelava uma manifesta confusão e arbitrariedade na classificação e caracterização da cerâmica. Veja-se na sala L (inventariada por quem?): “166. Duas talhas de porcelana da India; a bôca abre em feitio de corôa. Tem pintado entre varios ornatos a côres um braço com duas quartelas de xadrez e duas aguias, e sobreposto um escudo com as arruellas dos Castros. Está encimado por uma côroa de marquez, tendo por timbre uma aguia. *Convento de santos o Novo, Lisboa*” ou as referências a “jarras da China” (sala G, cat. 769), “talhas de louça do Japão” (sala G, cat. 771), “quarenta chávenas e pires de porcelana de Derby” (sala K, cat. 150) ou a “terrina louça do Japão com forma de cabeça de porco” (sala L, cat. 139), *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva (...). Texto*, pp. 45, 236, 164, 198 e 230, respectivamente.

³⁷⁴ São palavras da altura que o corroboram: “Uns certos sabios nacionaes, especialistas, recentemente nascidos, teem pensado, ingenuamente, que a historia das artes industriaes em Hespanha se resume toda no *Handbook* do snr. Riaño, que eles nunca viram até 1881, até que a necessidade de devanear sobre a Exposição de Lisboa os obrigou a compral-o.”, Gomes, Marques e Vasconcelos, Joaquim de (textos de) – *Exposição districtal de Aveiro em 1882. Reliquias da arte nacional*. Aveiro: Gremio Moderno, 1883, p. 44, texto de Joaquim de Vasconcelos.

³⁷⁵ “Tal como Augusto Filipe Simões afirmara no prefácio escrito para a obra, a fotografia impunha-se como memória e protecção dos bens nacionais, por representar eloquente testemunho do património móvel já inventariado e presente na exposição as entretanto desmembrado e devolvido aos seus legítimos detentores. No prefácio, lia-se igualmente a nota que esclarecia a importância do documento fotográfico não apenas como registo como também como possibilidade de confronto: algo que a própria montagem da exposição tantas vezes tornava impossível, significando assim a fotografia não apenas um elemento relevante de memória como de instrumento de análise, sobretudo também, porque finda a exposição tudo

O *Álbum*, impresso no ano seguinte, apresenta apenas 55 das 512 fotografias tiradas, bem como uma série de ensaios (em português e francês) assinados por Augusto Filipe Simões, nenhum deles mencionando o indo-português, apesar de a fotografia n.º 40 mostrar uma extraordinária peça (desaparecida [?], já que não consta nas fichas do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa) que hoje classificaríamos como tal³⁷⁶ [Fig. 8].

II.1.6.2 – O Museu Nacional de Arte Antiga

Ainda que de forma arrevesada, com a exposição de 1882 assistiu-se à passagem consolidada do objecto etnográfico para o artístico, uma vez que lhe está subjacente a classificação em tipos e o estudo que a construção de um museu de arte implicava³⁷⁷. Ou seja, passava-se da exposição efêmera, de uma exibição informada, para um dispositivo de reflexão sobre a realidade, o passado e o futuro das sociedades oitocentistas. Projectava-se nas peças museológicas as ansiedades da realidade, propondo e construindo discursos sobre a história de cada nação com o objectivo de perspectivar o futuro. Os museus contribuíam assim para a formação de uma consciência nacional³⁷⁸, assumindo-se como repositórios de salvaguarda dos bens móveis das nações.

seria disperso de novo e o estudioso deixaria de ter meios de comparação e análise.”, Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 334-5.

³⁷⁶ *Album de phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa (exemplar oferecido)*. Lisboa: Impresso na Officina de J. Leiplod, 1883 (clichés de Carlos Relvas; apresentação de José Relvas; textos de Augusto Filipe Simões). Sobre a história por trás da realização deste álbum e sua envolvimento ver, Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882*, pp. 46-9 e Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 333-40.

Saliente-se ainda que no catálogo da exibição no palácio Alvor lê-se desta peça: Sala N – “387. Imagem de Nossa Senhora, escultura em dente de cavallo marinho. Serve-lhe de peanha um globo cercado pela serpente, sobre uma base de folhagens. Altura 0m,36. Obra indiana. Seculo XVII. Igreja de Tevões.”, *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva (...). Texto*, p. 45 (reconhecendo, portanto, a origem indiana mas considerando que o material é osso de cavalo marinho e não de elefante; o que nos coloca imensas questões sobre a classificação e a natureza das peças descritas nos catálogos coloniais que já abordei) e que no *Álbum* se optou por uma legenda mais sumária: “40. Imagem de Nossa Senhora, escultura em dente de cavallo marinho. Seculo XVI ou XVII. Igreja de Tevões.”, *Album de phototypias*, s.p.

³⁷⁷ “O processo mais facil para organizar a exposição seria aquelle que o museu South Kensington, de Londres, adoptou, dispondo os exemplares por grupos, segundo as suas procedencias. A commissão executiva, a que tenho a honra de pertencer, entendeu porém que seria muito mais útil fazer uma classificação racional, que permitisse agrupar os objectos, não pelas pessoas a quem pertencem, mas pelas suas naturaes analogias.”, Augusto Filipe Simões, *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola em Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal, 1882, p. 1, cit. in Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882*, p. 17.

³⁷⁸ Danièle Giraudy e Henri Bouilhet, *Le musée et la vie*. Paris: La Documentation Française, 1977, p. 25, cit. in *idem*, p. 4. Veja-se a este propósito, também, as palavras de Augusto Filipe Simões: “..., e as

1882 inaugurara a “vocação” expositiva do palácio de Alvor, ainda assim alvo de críticas severas pela inadequação do espaço à sua novel função de Museu Nacional de Belas-Artes³⁷⁹. Apesar de reconhecido por todos como necessário, o *museu nacional* não foi, portanto, erguido sem polémica e sem crítica³⁸⁰. Como escreveu Emília Ferreira “teremos que relembrar que os propósitos da organização de Lisboa não eram, realmente, as indústrias caseiras (...), mas as produções que ilustravam a sumptuosidade de uma herança patrimonial nacional”³⁸¹, e isto, aliado à crítica feita por Sousa Viterbo,

coleccções, taes como foram organizadas, representam bem a nação e a evolução da arte na sucessão dos tempos.”, Augusto Filipe Simões, *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola em Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal, 1882, p. 1, cit. in *ibidem*, p. 17.

³⁷⁹ Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882*, pp. 11-2 e 16-7. Sobre a história do Museu Nacional de Arte Antiga ver, ainda, Porfírio, José Luís – *O Museu das Janelas Verdes*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1987.

³⁸⁰ Os exemplos são diversos e alguns deles inesperados; detenhamo-nos em dois, o de Joaquim de Vasconcelos e o de Sousa Viterbo.

“É verdade que o fim da exposição não era esse; ao principio fingiu-se isso, mas depois disseram, ingenuamente, a verdade: A exposição fôra o pretexto para se fundar o *museu nacional* das «Janelas Verdes.» Disse-o um vogal da comissão organizadora, homem de confiança do Vice-Inspector da Academia; e imprimiu-o há mezes. Que elle é ingenuo, não soffre duvida; tem-n’o provado já mais de uma vez, comprometendo a gente e os planos que advoga; ainda assim, o bom do homem não teve a franqueza de dizer toda a verdade: que o *Museu nacional* foi, a seu turno, o pretexto para restaurar ou reconstruir o palácio do marquez de Pombal, e fazer um contracto de arrendamento leonino com a nação.”, Gomes, Marques e Vasconcelos, Joaquim de (textos de) – *Exposição districtal de Aveiro em 1882*, p. 44, nota 3. Joaquim de Vasconcelos exagerava, já que o projecto era há muito discutido e desejado mas a violência verbal da sua opinião exprimia as dúvidas de um técnico sobre a forma como o museu estava a ser construído e aqui, sobretudo, alojado (não num edificio construído de raiz mas no arremedo de obras que haviam já demonstrado com a exposição de arte ornamental não ser eficazes). Noutro âmbito, mas também crítico quanto à continuidade entre a exposição de 1882 e o programa do Museu Nacional de Belas-Artes, se pronunciaria Sousa Viterbo: “Les Musées sont indiscutablement un des moyens le plus puissants, quoique indirects, d’encouragement des beaux-arts, mais sur ce point notre pays est encore loin d’atteindre le but souhaité. La somme destinée à l’acquisition de tableaux, œuvres de sculpture et autres objects, est insignifiante, presque nulle; aussi l’art moderne, aussi bien étranger que national, n’a pour ainsi dire pas de représentants chez nous. Le Musée national des beaux-arts (...) n’est guère qu’un musée d’art rétrospectif, formé presque entièrement des dépouilles de couvents éteins et où prédomine tout naturellement l’élément religieux.”, Sousa Viterbo, *L’Enseignement des Beaux-Arts en Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1900, pp. 16-7, cit. in Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882*, p. 55.

³⁸¹ Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, p. 343. Esta vertente ficou também expressa no catálogo: “A questão do esplendor nacional era, também no catálogo, embora não explicita, da maior relevância, como ficava patente na escolha das peças que haviam sido ilustradas. Para além de iluminar um património artístico injusta mas perpetuamente esquecido, e de subido valor, como se comprovava, lançava-se também luz sobre Portugal, colocando-o no mapa da Europa, no grupo dos países *civilizados* que davam ampla atenção à cultura. Punha-se igualmente e por fim em debate o papel da nação portuguesa numa Europa onde se dilatavam os nacionalismos e se digladiavam argumentos para as expansões de impérios.” (pp. 309-10).

Todavia, o museu vingou, e José de Figueiredo (o primeiro director do mesmo, entre 1911 e 1937), não enjeitava (pelo contrário) estas aparentes desvantagens: “Se bem que aberto ao público em 12 de Junho de 1884, no Palacio das Janelas Verdes, o museu existia já, embora mal acomodado e sem edificio próprio, desde 1833, pois desde que, n’esse ano, foram extinctas as ordens religiosas, começou-se, ainda que com pouquissimo cuidado e criterio, a recolher dos conventos de frades o que se supunha ter valor artistico. Creadas, em 1833, as Academias de Bellas Artes de Lisboa e Porto foi aquelle espolio artistico entregue á primeira d’estas Academias, surgindo então a ideia de uma galeria nacional que, por varios motivos, só em 1869 se veio a instaurar, publicando então o Marquez de Souza Holstein o primeiro e provisório catálogo de pintura.”, Figueiredo, José de – “O museu nacional de arte antiga, de Lisboa”. In *Atlantida*.

condicionou inelutavelmente os programas expositivos do futuro MNAA. A valorização do passado (heróico ou não), em detrimento de uma reflexão sobre um futuro expresso através dos valores da industrialização, entrava em força no discurso e programa expositivos.

E assim sendo, quando foi a arte colonial exposta no museu?

No início do funcionamento do museu houve, inevitavelmente, preocupação com a constituição e inventariação da colecção. A arte colonial, e o indo-português, que não estavam esquecidos por José de Figueiredo, não tinham um cariz de autonomia que lhes desse foros de espaço específico. Mas isto não quer dizer que não fizessem parte das preocupações do director e técnicos/as na programação museológica e na disposição das salas (como adiante veremos), que outrossim as ofertas e aquisições espelhavam.

A primeira exposição organizada no museu dedicada ao indo-português datou de 1938 e, não estranhamente, é sobre mobiliário. Já sob a direcção de João Couto (1892-1968) a mostra marcaria a todos os títulos o programa museológico do novo director³⁸²: 1938 é o ano em que Couto foi nomeado para a sua nova função e essa seria a segunda das exposições temporárias (a primeira fora estratégica e empenhadamente dedicada às “Obras de arte oferecidas pelos «Amigos do Museu»”).

Couto inaugurava uma nova fase na concepção de exposições do museu³⁸³, criava um novo campo de trabalho e autonomizava o indo-português na narrativa museológica³⁸⁴. Não se leia neste pioneirismo uma forçosa inovação. O terreno que

Mensario artístico, literário e social para Portugal e Brazil. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, [N.º 2, Dezembro de 1915], pp. 142-53 [145].

³⁸² Encontra-se em preparação uma tese de doutoramento intitulada *João Rodrigues da Silva Couto (1892-1968). Da acção ao pensamento museológico. Seu contributo na museologia portuguesa do século XX* da autoria de Madalena Cardoso da Costa, a ser defendida em 2014 na Universidade de Coimbra, e que trará certamente novidades neste âmbito.

³⁸³ No *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. Vol. 1. N.º1, Janeiro de 1939, p. 3 (doravante *BMNAA*) no “Relatório da Direcção dos Museus Nacionais de Arte Antiga, respeitante ao ano de 1938” e no ponto respeitante ao “Museu das Janelas Verdes – I) Aquisições de obras de arte durante o ano” faz-se menção a vários objectos de arte colonial (porcelana chinesa; mobiliário indo-português) a ser dividido pelas colecções. “Para cumprir o programa de expansão cultural do Museu das Janelas Verdes, a Direcção resolveu que se organizassem periodicamente exposições temporárias de certas obras para as quais se averigue ser conveniente chamar a atenção dos estudiosos e do público. Estas exposições podem reunir [como tema] trabalhos do Museu de Lisboa, de outras instituições ou dos particulares.” (p. 36).

³⁸⁴ Estou em crer que esta era uma estratégia pensada previamente (sem dúvida na sequência da direcção de José de Figueiredo, do campo desbravado e do que aprendera) e esboçada como programa, já que não seria por acaso que logo no ano em que fora nomeado, João Couto apresentasse ao I Congresso de História da Expansão Portuguesa no Mundo a comunicação “Alguns subsidios para o estudo técnico das peças de ourivesaria no estilo denominado indo-português. Três peças de prata que pertenceram ao Convento do Carmo da Vidigueira” (*BMNAA*. Vol. 1. N.º1, Janeiro de 1939, p. 6; publicado no âmbito do

Couto agora palmilhava vinha solidamente fixado do passado (que também partilhara), da direcção de José de Figueiredo e dos técnicos/as que o haviam coadjuvado: “Desde o tempo do Dr. José de Figueiredo que o Museu se tem preocupado com o problema das relações artísticas de Portugal com o Oriente, nunca se tendo perdido de vista a aquisição de espécies representativas”³⁸⁵. Todavia, é inegável que João Couto lhe deu um dinâmico impulso e³⁸⁶, como veremos no capítulo seguinte, esta realidade alterou tudo.

No catálogo da segunda exposição temporária – dispositivo museológico que só por si é indicador de um propósito sistémico – Couto resumiu, procurando suscitar a dúvida e o interesse pela resolução da mesma, as questões que preocupavam os(as) museólogos(as) e historiadores(as) de arte: proveniência (dava-se correntemente a cidade de Goa como origem dos móveis indo-portugueses) e datação: “É bem impreciso o pouco que se sabe à-cêrca desta indústria, e na falta de dados documentais que

congresso, 1938) que tinha uma genealogia já longa, na sequência do trabalho desenvolvido para a exposição de Sevilha de 1929 (que adiante analisarei), e que fora publicado como, Couto, João – *Portugal. Ourivesaria portuguesa. Exposição portuguesa em Sevilha*. Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929: “Se bem que, para a ourivesaria, as influências estranhas não possam ser negadas, sendo às vezes difícil dizer até onde elas se fizeram sentir, é certo que o artista português soube dar às suas obras o carácter que as distingue e individualiza.” (pp. 5-6; ainda que neste texto não tivesse identificado e autonomizado uma vertente de ourivesaria colonial). Por fim, registo que João Couto assinou o texto como “Conservador adjunto do Museu Nacional de Arte Antiga” (p. 42) e que José de Figueiredo em documentação oficial do museu forneceu a data de entrada de funcionário do museu, logo como conservador, em 7 de Março de 1932. MNAA – Arquivo, Arquivo de Secretaria: Correspondência remetida (copiador). Janeiro a Dezembro 1932 e 1933, n.º 11, Lista de antiguidades referida a 31 de Dezembro de 1932 do pessoal (processo n.º 582, n.º 31): *Carta de José de Figueiredo para o Director-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes*, Lisboa, 1933, 28 de Março. A informação e a referência deste documento foram-me fornecidas por Sofia Lapa a quem devo um público agradecimento pelo esclarecimento e pela extrema generosidade.

Tratar-se-á de um lapso de Figueiredo? Num texto de Madalena Cabral on-line (“A educação no Museu Nacional de Arte Antiga”. *Noesis*. N.º 52, Out.-Dez. 1999, em <http://area.dgide.min-edu.pt/innovbasic/edicoes/noe/noe52/dossier6.htm>; consultado em 2012.09.27), a autora dá Couto como conservador do museu desde 1924. Agradeço a Sofia Lapa a indicação desta referência.

No catálogo da exposição do pavilhão de Portugal, José de Figueiredo fez referência a este primeiro trabalho de Couto intitulado-o: João Couto – *Ourivesaria portuguesa. Monografia para a exposição de Sevilha*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1929.

A partir da direcção de Couto, os mais reputados técnicos do museu passaram também a tratar especificamente as questões relacionadas com arte produzida em contexto ultramarino.

Sobre a exposição de mobiliário: “Não é necessário encarecer o valor dêste certame, dada a importância que as obras apresentadas têm na história do mobiliário português.”, *BMNAA*. Vol. 1. N.º1, Janeiro de 1939, p. 36. Couto mantinha o propósito que criara o museu – a construção de uma arte nacional –, mas alargava-lhe os horizontes e as possibilidades de interpretação. De alguma forma concretizava alguns aspectos do programa de José de Figueiredo, esboçado na exposição sevilhana de 1929, mas que este nunca pôs em prática no museu.

³⁸⁵ *BMNAA*. Vol. 3. N.º 1, 1955, p. 88.

³⁸⁶ Leiam-se a este propósito as palavras de Maria José de Mendonça sobre a defesa de um programa de palácio-museu por José de Figueiredo, com o qual João Couto não concordaria, Mendonça, Maria José de – “O Dr. João Couto e o Museu de Arte Antiga”. In *João Couto, in memoriam*. Lisboa: [s.n.], 1971, pp. 109-20.

esclareçam o problema, resta procurar nas próprias peças elementos que possam contribuir para a sua solução”³⁸⁷.

Concomitantemente, Couto enriquecia o museu com peças para as colecções, tratando de igual modo a aquisição de arte europeia e colonial, e promovendo o estudo das mesmas em artigos que publicava no *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*³⁸⁸.

O mobiliário, os têxteis e a ourivesaria que a exposição de arte ornamental de 1882 colocara no âmbito do indo-português tinham foros de consagração no museu nacional. A porcelana chinesa encomendada ou mercadejada por portugueses teve e tem, pela sua especificidade e importância no cômputo da balança comercial e no volume de objectos artísticos, um campo singular de trabalho que se manteve no museu.

Faltava a escultura que, como temos visto, estava alheada dos projectos museológicos e expositivos. E os marfins indo-portugueses surgiram, assim nomeados, num contexto que só poderia advir da reflexão em museu, suscitada pela preparação de uma mostra temática, tão ao gosto de Couto. Neste caso específico, dedicada a um tema iconográfico: o Natal.

A ideia, da Liga Independente Feminina Diocesana (e do museu), era a de “apresentar alguns aspectos do NATAL nas várias modalidades da Arte Portuguesa”. A instituição forneceu as peças da sua colecção e a Liga ficara encarregada de trazer as obras guardadas noutras colecções públicas e privadas e pela Igreja Católica. Apesar de temporária, a mostra era de grande fôlego. E, de facto, “dada a grande quantidade de trabalhos que sob a rubrica NATAL pod[er]iam a ela [exposição] concorrer, foi necessariamente limitado[,] por ser diminuto o espaço de que dispúnhamos. Entretanto, ainda figuram nas salas cerca de 300 obras”³⁸⁹.

³⁸⁷ 2.^a *Exposição temporária. Mobiliário indo-português*. Lisboa: Museu das Janelas Verdes, 1938, p. iii (texto de João Couto) e, também: “O grande número de exemplares ainda existentes em Portugal, o parentesco de forma e de técnica com o mobiliário português do século XVII, o facto de algumas peças ostentarem brasões de famílias portuguesas, a existência de legendas, escritas em português, em peças não deste tipo, mas afins, levam-nos a supor que esta espécie de móveis, ao contrário do que alguns escritores afirmam, foi executada para portugueses, para seu uso, e em regiões onde o domínio português se fazia directamente sentir”. João Couto colocava tónica na questão da circulação e consumo das peças, ainda que as considerasse exclusivamente para “consumo português”. A única imagem publicada no catálogo correspondia ao n.º 1 e era a mesma que José de Figueiredo apresentara no catálogo de 1929 (ver Fig. 12 e 12A).

³⁸⁸ De que é exemplo, Mendonça, Maria José de – “Bordados indo-portugueses. Novas aquisições do Museu de Lisboa”. *BMNAA*. Vol. III. N.º 1, 1955, pp. 34-9.

³⁸⁹ 7.^a *Exposição temporária. Aspectos do Natal na arte portuguesa. Catálogo*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, [1947] (texto de João Couto), pp. vii e viii, respectivamente.

O marfim – mencionado no texto introdutório de Couto sem qualquer destaque – aparecia como material em várias esculturas (de vulto e baixo-relevo), sendo que seis delas eram classificadas como “indo-portuguesas”³⁹⁰, designadamente, a placa cingalesa com o tema do presépio pertencente ao próprio museu (MNAA, n.º inv. 625 Esc)³⁹¹. E embora o texto introdutório do director não lhe fizesse referência expressamente, não restam dúvidas de que o indo-português entrara na caracterização escultórica.

O passo seguinte seria alargar o campo geográfico a toda a Ásia³⁹². E assim foi, sete anos mais tarde, mostrando a um tempo o ambicioso afã diversificador e divulgador e, a outro, a dimensão programática da actuação de João Couto.

Com a décima quinta exposição temporária Couto fechava um ciclo, consolidando o caminho e abrindo perspectivas a uma outra realidade que se concretizou no trabalho desenvolvido por um escol de técnicos/as de enorme qualidade, e que analisarei no próximo capítulo. O catálogo era disso exemplo, entregue que fora – tal como a montagem –, à organização de Maria José de Mendonça.

Nas palavras do director, “Não [era] a primeira vez que o Museu chama[va] a atenção do público para estes importantes temas”, pelo que seguia fazendo o historial das exposições que tenho vindo a abordar (1938, 1945, 1953: com uma mostra de peças adquiridas ou doadas ao museu). Dava-se assim a conhecer uma parte significativa dos objectos relacionadas com a produção ultramarina portuguesa que o museu dispunha, já que tanto cerâmica – isto é, a porcelana chinesa, que ficara na secção a ela reservada no museu – e muitos têxteis – nas reservas –, não tinham cabido na mostra. Ainda, mencionava com destaque a ourivesaria (tema em que se especializara), “uma série de

³⁹⁰ Inventaria-se, ainda, mais uma como “Trabalho do Próximo-Oriente” (*idem*, p. 47, cat. 179). O facto de não terem sido fotografadas e de pertencerem a colecções privadas não nos ajuda a perceber de que peças se tratava.

³⁹¹ <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=247251>. A consulta da ficha Matriz deste objecto em 2012.09.27 informa que a incorporação foi feita através de compra “Elizer Kamenesky. Factura 3573”; infelizmente não fornece uma data; o que seria certamente interessante analisar neste contexto.

³⁹² Que Couto via como projecto de continuidade: “Seria de grande alcance e manifesto interesse que no plano das exposições a organizar num próximo futuro se incluísse uma que abrangesse o material existente no país, quer nas colecções do Estado, quer nas dos particulares, referente a este notável capítulo das artes decorativas resultantes da projecção da nossa actividade e da nossa cultura no Oriente.”, *15.ª Exposição temporária. Portugal na Índia, na China e no Japão: relações artísticas. Catálogo*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1954, p. ix (texto de João Couto). Com adiante veremos, João Couto retomava aqui uma ideia esboçada por José de Figueiredo em 1936.

marfins, com motivos decorativos inspirados pela passagem dos portugueses pelas terras do Indostão” e o Japão³⁹³, a nova área de interesse a desenvolver no museu.

No catálogo – que incluía mobiliário, ourivesaria, têxteis, cerâmica e escultura originários da Índia, da China e do Japão, e no qual as entradas das peças eram muito completas e, algumas delas, com um pequeno texto analítico e/ou crítico – assinalava-se a recente aquisição de biombos *namban*.

O Japão emergia como um novo foco de interesse do museu. Em 1956 atestava-o no *Boletim*: “Também tem sido preocupação última da direcção do Museu ampliar e valorizar as colecções de objectos que digam respeito às relações de Portugal com o Extremo Oriente, e nesse sentido grande número de espécies tem sido incorporado, quer por aquisição, quer por dádivas. (...) Esta secção oriental ocupa duas salas”³⁹⁴, indicando como a arte (ali entendida como) colonial fora ganhando espaço de exposição no museu³⁹⁵.

E entre 6 e 18 de Março de 1957, o Japão voltaria a ser tema de trabalho na instituição através de duas mostras: uma, de objectos de arte nipónica do século XVI e XVII com influência portuguesa, e outra com as estampas japonesas de Max Braumann³⁹⁶.

Tratava-se, como se vê, de um projecto integrado que tinha como grande veículo de divulgação – para além das funções museológicas e do já mencionado *BMNAA* – as crónicas na revista *Ocidente*. Através da leitura destas crónicas é possível perscrutar a importância dada ao enriquecimento da biblioteca e a diversidade de informação disponível na mesma procurando transmitir o conhecimento, por exemplo, através da recensão crítica de um título como *Art Treasures of Japan* (1960, Tóquio: Kokusai Bunka Shinkokai [Sociedade para as Relações Internacionais de Cultura])³⁹⁷.

³⁹³ Citações *in idem*, pp. vii e viii.

³⁹⁴ Couto, João – “O Museu Nacional de Arte Antiga, seu alargamento e acção cultural”. *BMNAA*. Vol. 3. N.º 2, 1956, pp. 57-64.

³⁹⁵ Sobre a reserva narrativa que acabei de fazer veja-se o que ficou escrito na Introdução quanto aos enquadramentos dos contextos colonial ou imperial e ultramarino.

³⁹⁶ Couto, João – “O Museu Nacional de Arte Antiga”, pp. 46-7.

³⁹⁷ O livro fora oferecido pela embaixada do Japão e Couto explicava as suas razões: “Dado que, embora se tenham formado grandes colecções de arte japonesa nos museus americanos como por exemplo: no de Boston e na Freer Gallery, de Washington e dado que os Museus da Europa não são extraordinariamente elucidativos neste particular, esta obra vem preencher uma lacuna que muito se fazia sentir – a de fornecer uma impressão exacta da «Arte japonesa como arte».”, Couto, João – “Artes plásticas: Recensão bibliográfica”. *Ocidente*. Vol. LX. N.º 274, Fevereiro 1961, pp. 193-4 [193] e Couto, João – *As minhas crónicas sobre “Artes Plásticas”*. Sep. Revista MVSEV. 2.ª s. N.º 5, 1963.

A relação com o Japão e com a embaixada japonesa em Lisboa vinha-se consolidando há algum tempo, provavelmente, desde a aquisição dos biombos e da realização da décima quinta exposição temporária no museu.

II.1.7 – De volta às exposições

Voltemos às exposições. Afinal, constituíram-se como um dos dispositivos fundamentais para a construção e consolidação do universo da arte colonial. O contributo do labor dos/as conservadores(as)/museólogos(as) fora do contexto expositivo, a par do que se verificava na academia, será alvo de análise no próximo capítulo.

Por ora importa perceber como as exposições, mais do que o discurso museológico, se tornaram palcos de experimentação nesta viragem de século – e é nesta periferia que se coloca a actuação de José de Figueiredo –, e em que sentido a arte colonial contribuiu para autonomizar e caracterizar a arte portuguesa.

II.1.7.1 – Em Portugal: A Exposição Distrital de Aveiro, 1882

A exposição aveirense³⁹⁸, embora com preparação concomitante à de Lisboa, teve uma génese absolutamente diversa. Resultado da fundação em Janeiro de 1881 do Grémio Moderno aveirense, surgira com o intuito de comemorar o centenário da morte do Marquês de Pombal (1782). A comissão iniciou os trabalhos em 5 de Fevereiro do mesmo ano. São os ensaios do catálogo, escritos maioritariamente por Joaquim de Vasconcelos, que nos dão informações sobre a diátribe que, para todos os efeitos, se acabou por verificar entre as exposições de Lisboa e Aveiro. Vasconcelos não se coibiu de mostrar algum ressentimento pela exclusão de objectos aveirenses ou de criticar severamente a ausência de espécimes de indústria nacional em Lisboa³⁹⁹; de defender a

³⁹⁸ Sobre este assunto ver Gomes, Marques e Vasconcelos, Joaquim de (textos de) – *Exposição districtal de Aveiro em 1882*, p. 9; Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882*, pp. 49-52; Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, pp. 233-53 e Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 341-5.

³⁹⁹ “Era numerosa e importante a collecção de peças de mobiliário, e em nada inferior á da exposição de Lisboa, predominando aqui o elemento nacional, que ali, triste é dizel-o, tão pobremente se achava representado.”; “Em geral, eram raros os objectos de metaes não preciosos na secção portugueza, formando contraste saliente com a hespanhola, cujos objectos haviam sido escolhidos com fino critério, e representavam uma grande variedade de industrias.”, Gomes, Marques e Vasconcelos, Joaquim de (textos de) – *Exposição districtal de Aveiro em 1882*, pp. 17 e 34, respectivamente. Ver, ainda, Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, p. 110.

proximidade formal e técnica entre a produção portuguesa e espanhola, epitomada na defesa do mudéjar; de verberar contra a falência pedagógica (no local, mas também para futuro) da exposição lisboeta; de salientar a ausência de um programa expositivo – já que “Est[avam] alli 14 salas, nas quaes se amontoa[va]m objectos de toda a espécie, que representa[va]m, não a arte *ornamental*, porque ornamental é tudo, até a própria architectura, mas a arte *industrial*, por opposição á *Arte*, tomada na accepção de inspiração creadora de productos especiais para gosto intelectual”⁴⁰⁰ – e de considerar que os métodos de exposição das peças misturavam tudo e eram confusos (mesmo que, a avaliar por alguns das fotos do álbum de Aveiro, a diferença na encenação de uma e outra exibição não fosse assim tão notória)⁴⁰¹.

Vasconcelos destilava todas as razões e motivos do seu programa de especialista e técnico e, de facto, de homem cultíssimo e informado (ainda que forte e assumidamente influenciado pela “escola” alemã). A acesa polémica que manteve com Augusto Filipe Simões (que, lembremos, era médico de formação) espelha bem a sua luta contra o “amadorismo”⁴⁰², o diletantismo a que (achava) estava entregue a defesa, conhecimento e estudo do património português. E neste aspecto não estava sozinho; outros ergueram a voz para interrogar as “pessoas respeitáveis, e da máxima importância em outros ramos, [mas que] não [se] perceb[ia] qual a sua competencia n’este”⁴⁰³.

Era contra o amadorismo informado à última da hora, contra o deslumbramento seguidista das novas modas que Vasconcelos pugnava. Mesmo quando exagerava, face aos reais conhecimentos detidos pelos comissários e intervenientes nos programas das exposições nacionais. A sua luta foi vã, e em nada ajudava a falta de formação escolar (que era também um dos seus cavalos de batalha) e académica. Esta “tradição” manter-se-ia bem para além da sua morte. Como adiante veremos, só em 1983 se cortou definitivamente com esta realidade, dando primazia aos técnicos/as da área da história da arte, da história e da museologia em detrimento dos intelectuais e *connoisseurs*, por melhor informados e intencionados que fossem.

⁴⁰⁰ Primeira conferência proferida por Joaquim de Vasconcelos sobre a Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola na noite de 11 de Maio de 1882 analisada em *idem*, p. 236.

⁴⁰¹ Sobre este assunto ver *ibidem*, pp. 235-53 e, também, Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa*, pp. 341-5.

⁴⁰² Refiro-me à polémica sobre os painéis de Grão Vasco. Ver Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, pp. 226-9.

⁴⁰³ Brito Rebelo em *O Occidente*, 21 de Agosto de 1881, p. 87, cit. in *idem*, p. 234; ver nesta e na página seguinte outras reacções adversas.

Ao longo dos textos do catálogo da exposição aveirense, divididos por tipos – têxteis, mobiliário, ourivesaria e joalharia, armas e bronzes e latão, cerâmica e vidro –, Vasconcelos escreveu páginas repletas de notas a abarrotar de novidade e interpretação. Em todo o caso, dificilmente reconheceremos no *Álbum* de 1883 um catálogo como o entendemos hoje, mas há que admitir que, pese embora a ausência de bilhetes de identidade e entradas das peças, o que Joaquim de Vasconcelos fez com o texto se aproxima dos ensaios a que hoje estamos acostumados (algo que, como veremos, só voltaria a acontecer muito mais tarde).

Apesar do *Álbum* ser igualmente um libelo contra a “encenação retrospectiva” do “espectáculo” da memória ilustre (essencialmente litúrgica) da arte portuguesa⁴⁰⁴, o contributo de Vasconcelos para a problemática subjacente à retórica do indo-português é fundamental. Situo a ideia chave para interpretar o pensamento e a escrita do autor no facto de considerar que a arte ornamental em Portugal não seria particularmente distinta de outras e, principalmente, da ibérica. Convém lembrar que esta posição – que acabou por condicionar a capacidade de Vasconcelos em reconhecer especificidades hoje aceites – advinha mais da necessidade programática da aplicação de um método – cujo objectivo era, através do reconhecimento, identificação e estudo do que era comum à arte europeia, produzir conhecimento, e não o debitar de características de excepionalidade e identidade portuguesas com base numa certa ignorância – e da defesa férrea das “indústrias caseiras”.

O erudito historiador não enjeitava a Ásia, pelo contrário, os seus textos estão cheios de “oriente”. Começou-os inclusive pela abordagem dessa peculiaridade e, enfim, ao mesmo tempo que como que rejeitava, seria também um dos primeiros a propor uma definição possível para o indo-português, conforme analisarei no próximo capítulo.

II. 1. 8 – Os programas expositivos no estrangeiro

Penso ter ficado claro até este momento que o indo-português surgira num contexto de aplicação de um termo que pretendia explicar uma diferenciação específica da arte portuguesa (em relação à espanhola, mas principalmente à europeia) e não como resultado do estudo e reflexão sobre a arte feita em Portugal e/ou no Império. Por outro

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 233.

lado, a invenção do indo-português colocava-se (em ruptura) no domínio da separação entre artes menores (decorativas) e maiores – de que no seu afã programático Joaquim de Vasconcelos era o mais eloquente defensor – e, neste sentido, farei doravante referência a objectos artísticos (seja qual for o juízo estético que sobre eles se faça) e não, etnográficos.

À proposta de caracterização do mobiliário feita por Robinson, a Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola acrescentara os têxteis e ourivesaria, ambas classificações das artes decorativas; a escultura ainda levou, como vimos, o seu tempo a entrar neste circuito.

Resta saber em que moldes e com que interpretação o indo-português entrou no discurso expositivo português fora de portas.

II.1.8.1 – Madrid, 1892

No dia 5 de Novembro de 1891, em assembleia geral da Academia Real das Ciências e sob proposta de Oliveira Martins, ficara decidida a participação portuguesa na exposição que se iria realizar no ano seguinte no país vizinho, destinada a comemorar o quarto centenário da chegada de Cristóvão Colombo à América.

A comissão portuguesa da Exposição Colombina ficou composta por sete membros⁴⁰⁵. Assente desde início tratar-se de uma exposição histórica e não industrial, “Governo e Academia intenderam-se neste pensamento comum de honrar a nossa terra, iniciadora desses altos commettimentos”. E rapidamente saiu em *Diário do Governo* o decreto que encarregava a Academia Real das Ciências de tomar o encargo da organização da exibição, uma vez que era “um dever nacional concorrer áquella grande festividade, não só para corresponder a tão honroso convite da nação vizinha, mas também para afirmar a parte gloriosa que tiveram nossos maiores na descoberta do novo mundo”⁴⁰⁶. Tãmanha empresa implicava um esforço redobrado; que se espelhou, como não poderia deixar de ser, na dimensão da comissão e suas delegações⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Pinheiro Chagas (presidente), Oliveira Martins, o conde de Ficalho, Augusto Carlos Teixeira de Aragão, Jaime Constantino de Freitas Moniz, Álvaro Rodrigues de Azevedo (como vogais) e, por fim, Teófilo Braga, como secretário.

⁴⁰⁶ Araújo, Joaquim de – *A Comissão Portuguesa da Exposição Colombina*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1892, pp. 4 e 5, respectivamente.

⁴⁰⁷ Ficando definitivamente composta da seguinte forma: Conde de Ficalho, presidente; Manuel Pinheiro Chagas, 1.º secretário; Joaquim de Araújo, 2.º secretário; Augusto Carlos Teixeira de Aragão, tesoureiro;

Depois de atribuído o subsídio e pensado o programa, ficou decidido que a exposição se dividiria em quatro secções: marítima, documental e bibliográfica, de etnografia americana e de arte ornamental.

A nós interessa-nos a IV, já que à “falta de catalogo desta secção, (...) consignamos neste logar a relação dos objectos requisitados, pelo sr. Ramalho Ortigão, do Museu de Bellas Artes, instalado no palácio das Janellas Verdes, e bem assim dos que foram escolhidos em Evora pelo sr. Teixeira de Aragão”⁴⁰⁸.

É interessante verificar que a exposição de arte ornamental em 1882, e não obstante as inúmeras críticas que sofrera, deixara um cunho marcado na designação das artes – que ia, importa referir, de encontro às discussões e ambições de uma parte significativa da elite intelectual e política do país que pugnava por um investimento formativo das classes operárias –, em detrimento das mais regulamentares belas-artes (que davam, aliás, o nome ao museu). O programa português dividia-se em três grandes propósitos: o apologético (no qual se inclui as sessões I e II), o etnográfico, do qual se excluía, portanto, as formas artísticas vindas de geografias extra-europeias e a arte, nomeada como ornamental, mas, como se vai ver, nem por isso isenta de equívocos.

A classificação das peças era feita de forma algo arbitrária já que sob a letra A se escolhiam os espécimes de ourivesaria portuguesa do século XVI provenientes de colecções públicas e privadas; sob a B, encontravam-se os móveis portugueses de inspiração indiana, as tapeçarias, etc.; na C, “Photographias dos pincipaes monumentos portugueses, egrejas, túmulos, pelourinhos, etc., da epocha manuelina e mais importantes detalhes da architectura da referida epocha, destinados a exemplificar a originalidade do estilo português e a suas diferenças características do plateresco hespanhol” e na D, colecções de livros, iluminuras, encadernações, etc., genericamente designadas por “bibliografia artística”⁴⁰⁹. Todavia, na discriminação das peças constava mais de um exemplar de pintura em madeira (por exemplo, da sacristia do convento da Madre de Deus).

A. Artur Baldaque da Silva, José Duarte Ramalho Ortigão, Henrique Lopes de Mendonça, Teófilo Braga, José Ramos Coelho, Próspero Peragallo, João Brás de Oliveira, xavier da Cunha, Tomás Lino da Assunção, Álvaro Rodrigues de Azevedo, Rafael Basto, visconde de Condeixa, Gabriel Victor de Monte Pereira, Agostinho de Ornelas e Vasconcelos, Tomás de Carvalho e Francisco Marque Sousa Viterbo, vogais. Ficava responsável pela delegação do Porto João António Brissac das Neves Ferreira, governador civil; da de Coimbra o bispo conde de Arganil (D. Manuel Correia de Bastos Pina); da de Guimarães Francisco Martins Sarmento e da dos Açores Ernesto do Canto.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 11.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, pp. 11-4 [13].

Portugal iniciava oficialmente o programa das representações internacionais com base na ideia da glorificação das “descobertas” e dos “descobrimentos portugueses”. O programa caminhava para a construção da ideia da heroicização dos descobrimentos, e seus agentes, de redescoberta das colónias no que elas tinham de valorização de/para Portugal – incluindo a vertente religiosa, que aflorava aqui pela primeira vez – e não no seu potencial intrínseco⁴¹⁰. E, neste contexto, a História e o ensejo comemorativo mais próximo e mais semelhante era o espanhol. Era à Espanha que se tinha que mostrar a primazia e a diferença⁴¹¹ – entre o manuelino e o plateresco, para começar, mas com o propósito de ir mais longe – através de peças artísticas e de documentos⁴¹².

É sintomático que as últimas páginas do opúsculo de Araújo sejam dedicadas à descoberta recente de uma imagem-documento que ainda hoje consta de todos os programas comemorativos da expansão portuguesa: o célebre mapa dito de Cantino. Identificado pela Sociedade de Geografia Italiana de Roma, fora fotografado e enviado ao Ministério dos Negócios Estrangeiros (que o remetera para a Comissão) junto com

⁴¹⁰ “... investigando sollicitamente quanto lhe pareceu [à comissão] digno de um estudo maior; preparando elementos que não certamente enriquecer as collecções nacionaes; inventariando objectos notáveis na historia da nossa evolução artística dos seculos XV e XVI; chamando para o nosso país documentos curiosos e importantes como o inapreciável mappa de Cantino, que há pouco ainda fôra citado entre nós a primeira vez pelo sr. Gabriel Pereira; elaborando monografias originaes que honram singularmente os seus autores, rebuscando no Archivo Nacional os mais preciosos documentos para a historia dos nossos navegadores; colleccionando e recolhendo memorias de descobertas e descobridores; procedendo a averiguações sobre o paradioiro de reliquias dos nossos fastos artísticos e históricos; procurando emfim documentar os trechos desse periodo admiravel da civilização portugueza, que vêm desde a ultima parte do seculo XV até meados do seculo XVI.”, *ibidem*, pp. 15-6.

⁴¹¹ “Essa corrente é como que a contraprova da viva solidariedade que nos prende ao certamen hispanhol. Ou, melhor diríamos, á grande affirmacção occidental. Acaso sem as iniciações épicas de audácia que entre nós tão levantadamente o precederam, se não lançaria Colombo oceano em fôra; nem dando a mão a Fernão de Magalhães, Pedro Alvares Cabral e Vasco da Gama fixaria na Historia esse gigantesco padrão de unidade de ideal religioso-aventureiro que nos seculos XV e XVI ligou a Peninsula de um a outro extremo, na mesma communhão de aspirações.”, Araújo, Joaquim de – *A Comissão Portuguesa da Exposição Colombina*, p. 19.

Juntava-se assim à preocupação da primazia descobridora os esforços que já se haviam projectado na *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, relegado que Portugal estava a uma unidade além-Pirenéus com a Espanha: “pedindo-lhe [a comissão da exposição portuguesa de 1881 à imprensa] toda a sua coadjuvação para este civilizador certamen em que a arte portugueza competirá dignamente não só com a arte hespanhola, mas tambem com a de outros paizes.”, *Diário de Noticias*, 18 de Julho de 1881, p. 1, cit in Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa, 1882*, p. 162.

⁴¹² Que, registe-se, a Academia Real das Ciências fez publicar no âmbito da preparação desta exposição e de que Joaquim de Araújo nos deu conta: *Alguns documentos do Archivo Nacional da Torre do Tombo acerca das nevegacões e conquistas acerca das navegações e conquistas portuguezas publicadas por ordem do Governo de Sua Magestade Fidelissima ao celebrar-se a comemoração Quadricentenaria do Descobrimento da America*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892; Rafael Eduardo de Azevedo (dir.) – *Esmeraldo de Situ Orbis*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892; Pinheiro Chagas – *Os descobrimentos portuguezes e os de Colombo: tentativa de coordenação histórica*. Lisboa: Typ. da Academia Real das Sciencias, 1892, e o próprio volume de estudos onde, para além do texto de Araújo que tenho estado a seguir, se publicaram outros com domínio dos que se debruçaram sobre as viagens portuguezas e os seus navios: *Centenario do descobrimento da America. Memorias da Comissão Portugueza*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1892.

um documento de 19 de Novembro de 1502, que contava a história da cópia do mapa. Para além deste, a Comissão enviava a Madrid uma série de outros (alguns em *fac-simile*), inaugurando uma longa tradição de incluir mapas nas exposições de arte, com a dupla valência de objecto artístico em si e de imagem-documento que atestava a primazia portuguesa no espaço que cartografava.

II.1.8.2 – Sevilha, 1929

Apesar dos anos de diferença e da mudança de regime (dezanove anos após a implantação da República), a Exposição Ibero-Americana de Sevilha seria o retomar do propósito de heroicização (numa nebulosa entre o confronto e o paralelismo) dos impérios ibéricos (perdas que estavam as tentativas de manutenção a par com as potências europeias dominantes que, entretanto, se digladiavam briosamente nesta espera entre guerras mundiais).

No *Guia Oficial*, a representação portuguesa explicava a organização e os fins⁴¹³, sendo de salientar que numa exposição com fundamentos assumidamente historicistas se afirmasse também a vontade nacional de marcar uma nova etapa de futuro, de entrada na “vida moderna”⁴¹⁴. Apesar dos anos passados, o “objectivo económico” estava tão presente quanto nas exposições industriais, mas agora Portugal

⁴¹³ “Para as nações da península ibérica e para o seu prolongamento rácico na América do Sul, a Exposição de Sevilha é o mais vibrante toque de unir, a mais formidável parada de forças. (...), a Espanha procura formar um bloco das nações de língua luso-castelhana. Os laços de natureza material reforçam-se e ajustam-se sobre os laços de natureza afectiva. E, sem entrarmos no campo das utopias, não é arriscado prever a larga preponderância que poderá ter no mundo a organização constituída pelas nações latinas de Aquém e Além Atlântico, preponderância que realizará o equilíbrio político por intermédio do agrupamento mais natural, o agrupamento de componentes da mesma raça com ideias comuns.”, *Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha*. Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929, p. 3.

⁴¹⁴ “Portugal entra na Exposição de Sevilha como a sua primeira demonstração de que se organiza para a vida moderna, compreendendo a função que lhe cabe, em plena consciência dos seus avantajados recursos, como primeira afirmação da sua vida disciplinada, dirigida para o aproveitamento completo das suas riquezas e do esforço dos seus filhos. Para ele, a Exposição é, efectivamente, uma etapa que marca um ponto de partida, o seu desejo insaciável de progresso, a prova das suas múltiplas aptidões. Portugal transfigura-se, reintegra-se na intensa obra de cosmopolitismo e de trabalho, normaliza-se dentro das regras modernas de produção, cria para si próprio um prestígio novo. De norte a sul do país, nas suas colónias de África, nas colónias mais longínquas da Índia e da Oceania, há um impulso de ressurreição, uma alélua de actividades, a promessa solene e categórica de que, se o seu passado constitui das mais brilhantes e das mais orgulhosas páginas da História das nações, o seu futuro será o robustecimento da Pátria em todas as suas manifestações úteis e modernas. Nasce em Sevilha um Portugal novo, no qual depositam toda a esperança as gerações portuguesas de hoje, e que tem direito a reclamar a confiança dos povos e dos outros Estados.”, *idem*, p. 4.

dizia-se ocupar, pelo conjunto de “valores, quer os produzidos pela terra, quer os manufacturados, [...], com honra, o pôsto que lhe foi destinado”⁴¹⁵.

Para o objectivo desta tese interessa-nos particularmente o catálogo da exposição de arte presente no pavilhão de Portugal e elaborada por programa de José de Figueiredo. Na altura foram tiradas uma série de fotografias que fazem parte do espólio arquivístico do MNAA. Em duas delas [Fig. 9 e 9A] é visível como a concepção da sala que albergava a Custódia de Belém – da autoria dos irmãos Rebelo de Andrade – foi a todos os títulos, notável. Para além de ter um programa bem definido, exprimia-se através de uma arquitectura e museologia colocadas ao serviço dele.

Nas palavras de Figueiredo “Esta exposição não [era] organizada para mostrar o valor da Arte portuguesa na época dos nossos Descobrimentos e Conquistas. O seu objectivo [era] mais restrito. Limita[va]-se a um único aspecto, embora dos mais importantes da nossa cultura artística nesse período, ou seja o reflexo que os Descobrimentos e Conquistas trouxeram à Arte portuguesa de então, e, por sua vez, a projecção que esta teve nos territórios que conquistámos, e onde a sua influência se afirmou desde a África do Norte até à Índia, para, de lá, atingir, com a China e o Japão, o mais remoto Oriente”⁴¹⁶. O director do MNAA criava aqui um novo paradigma. Repare-se, o primado era (num propósito que se arrastava desde o século XIX) o da “arte portuguesa” – e não será por acaso que das sessenta páginas escritas do catálogo, trinta e nove estivessem ocupadas com um ensaio dedicado à pintura e pequenos textos sobre os artistas – que era o tema maior em que se inseria aquilo que Figueiredo propunha como dos *mais importante aspectos da cultura artística daquele período*, ou seja, as consequências para a arte portuguesa dos descobrimentos – isto é, do que tendo sido visto lá fora pudesse ter sido incorporado nas formas nacionais – e a *projectão* que essa tinha tido nos territórios *conquistados*, desde o norte de África até ao *remoto Oriente* (ou seja, a Ásia Oriental).

Neste domínio, Figueiredo abriu o campo espacial como nunca, associando todas as geografias a um mesmo movimento. A arte colonial – no seu sentido mais

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 51. Este *Guia Oficial* era um bom testemunho do empenho económico no qual o turismo ocupava um lugar de destaque, já que a maior parte das suas folhas intercalava anúncios publicitários, com fotografias de monumentos, locais pitorescos e riquezas naturais, e mapas e informação turística (alguma traduzida para francês, castelhano e inglês) sobre Portugal. A ligação do turismo à “monumentalização” de objectos e paisagens é outro tema a merecer atenção que, contudo, escapa ao âmbito desta tese.

⁴¹⁶ Figueiredo, José de – *Pavilhão de Portugal em Sevilha. Catalogo da exposição cultural da época dos Descobrimentos*. [s.l.: s.n.], 1929, p. 5.

amplo – entrava em acção. Entrava em acção sob o primado da arte portuguesa, o que, se a um tempo, permitiu integrar os objectos artísticos coloniais numa genealogias de formas e motivos europeus (as técnicas, como sabemos, são bem outra coisa), levou a que, a outro, motivado quer pela anacronia do pressuposto epistemológico quer pelo cerrar de fileiras em torno da “primazia, ancestralidade e excepcionalidade” colonizadora portuguesa, o país se abstivesse (quase sempre) pura e simplesmente de procurar contextualizar, conhecer, criar colecções, fundamentar relações sociais e culturais, enfim, estudar e interpretar qualquer outra das nações que se cruzaram com o Portugal dos “descobrimentos e conquistas”. Esta aparente *relação* que de facto evocava outros espaços era afinal unidireccional (como em muitos aspectos ainda é, designadamente no domínio do estudo das artes), ainda que Figueiredo achasse o indo-português uma *arte mista*, como se verá a seguir.

Mas qual era o programa de José de Figueiredo? Era “pela primeira vez juntar aos painéis de Nuno Gonçalves as tapeçarias feitas sobre cartões seus, constituindo assim, embora temporariamente, um prodigioso políptico em que a **acção e a contemplação mística** se irmanam e dão as mãos, alguma coisa contudo fica de fora que caberia também o melhor possível aqui. Refiro-me aos **biombos japoneses**, comemorativos da chegada dos portugueses à terra nipónica em 1542, facto que marcou e marca ainda época nessa nação. E, com os biombos, os selins de laca do século XVI, e as pinturas e **estatuetas de marfim**, e as gravuras e demais provas da nossa influência cultural nesse país, que ilustres historiadores da Universidade de Toquio reconheceram ter atingido até a própria epigrafia.

E, deixando o Japão pela Pérsia, poderíamos igualmente expor, ao lado da imagem iluminada de senhora nobre do século XVI, que aqui trouxemos e provém do museu de Lisboa, o retrato, também iluminado, do jovem fidalgo do mesmo século, da colecção Doucet, de Paris, e ainda os tapetes quinhentistas dos museus de Lião e Viena, em que se verifica mais uma vez a influência portuguesa, evoluindo aí as nossas caravelas e marinheiros de tema naturalista para o motivo estilizado, pois enquanto no tapete de Lião, o mais antigo, os nossos navios são, por assim dizer, dados realisticamente, no de Viena, mais moderno, as naus lusitanas e os seus tripulantes são aproveitados esquematicamente, como elemento essencial da decoração. E, depois, sem esquecer a China e sobretudo a Índia, **onde demos origem à formação de uma arte mixta, característica, a chamada arte indo-portuguesa**, seria preciso mostrar

também, com o panorama da cidade de Gondar, edificada na Abissínia pelos portugueses, no século XVI, as outras provas da nossa influência cultural nesse país.

Ao lado de tudo isso, caberiam, por sua vez, as fotografias e desenhos do que da nossa actividade artística subsiste ainda um pouco por todo o mundo, dêsde Marrocos até Malaca, e outras ainda mais longínquas regiões. Tudo isto excederia porém o fito a que visamos e a capacidade de espaço de que dispomos.

E por isso e porque entendemos que uma exposição como esta deve ser antes **santuário de relíquias veneráveis** do que mero repositório para ensinamento doutrinário, pusemos de parte todos esses elementos, convencidos de que as reproduções e *fac-similes* de pouco ou nada valeriam aqui. Quando se trata de evocações – e foi para esta **jornada espiritual** que sobretudo aqui viemos – só a **peça autêntica** tem poder para tal milagre. E nem podia deixar de ser assim, pois só esta vem até nós com todo o seu poder sugestivo, como parte integrante, que é, da época em que nasceu, fazendo-nos visionar, com o sonho e o génio do seu criador, o próprio mundo e a mesma época que a viu nascer.

Com sacrifício, que reveste certo heroísmo, entendemos portanto dever trazer aqui, com os painéis de Nuno Gonçalves – o maior tesouro artístico que possuímos – a custódia de Gil Vicente, o atlas de Vaz Dourado, a carta de Caminha e a do mestre João, e autógrafos de Vasco da Gama e dos outros grandes capitães da Índia e, entre êstes, um do maior de todos êsses capitães, o famoso e «Terribil» Afonso de Albuquerque, figura tão excepcional de guerreiro e político como Alexandre, César e Napoleão. E fizemos isto, porque **todo o passado glorioso e longínquo**, que êsses homens e obras de arte representam, só desta maneira poderia ser completamente sentido. E para êsse feito não será necessário grande esforço, pois bastará que os que param diante dessas relíquias as **queiram e saibam interrogar**”⁴¹⁷.

Clarifiquem-se alguns pontos. José de Figueiredo era um técnico especializado do MNAA e reproduzia valores inerentes à sua prática: defendia a mostra do original em detrimento da cópia ou do *fac-simile* e propiciava discursos e leituras para os visitantes da exposição, nas quais se inseria, precisamente, a produção de um catálogo. Fora assim que, não obstante o seu ambicioso plano teórico e face à escassez das colecções nacionais, se vira na contingência de levar a Sevilha as *relíquias* nacionais,

⁴¹⁷ *Idem*, pp. 5-8 (negritos meus).

que exprimiam *todo o passado glorioso e longínquo* uma vez que aquela era uma *jornada espiritual*.

Em Sevilha o que encontramos é a *representação* do império dentro de uma dinâmica de valorização da arte portuguesa (que se reflectia, também, nos espaços coloniais) mais do que *apresentação*, uma vez que a única peça colonial mostrada na sala mais emblemática era uma mesa indo-portuguesa (a tal “arte mista” que, contudo, deixa as *estatuetas de marfim* de fora) [Fig. 9]. O que é ainda mais interessante de constatar nesta sala é que (recorrendo a peças exclusivamente europeias), glorificava a ideia dos “descobrimentos” e da influência artística e cultural portuguesa no mundo, socorrendo-se das tapeçarias da conquista de Arzila por D. Afonso V (que nem sequer se encontram em Portugal mas sim em Espanha), dos painéis de Nuno Gonçalves, de alguma da melhor pintura de cavalete da colecção do museu e da icónica Custódia de Belém (apresentada pela primeira vez em Paris 1867 com o impacto a que já me referi). E, de resto, tudo é ordem e simetria, a começar no excepcional traçado do chão de madeira, passando pelos bancos à romana e acabando no tecto, cenográfico e enfundado (qual vela de carraca), realçando a elevação do escudo de Portugal (estranhamente coroado). Este olhar que acabei de descrever é, obviamente, condicionado pelo ângulo de captação desta fotografia; todavia, restam poucas dúvidas de que nela se personificasse na essência a ideia de Figueiredo.

A importância que o país dava à participação na Exposição Ibero-Americana pode ser, também, medida pelo registo memorialista em imagem que dela foi feita. Para além das fotografias sevilhanas, no catálogo publicavam-se quarenta e quatro reproduções em papel *couche* a preto e branco. A maior parte remetia para a pintura e iluminura, alguma ourivesaria (sete), duas das tapeçarias da tomada de Arzila e três de ambientes que envolviam a narração das artes decorativas, todas reportando para as salas do MNAA [Fig.10, 11, 12 e 12A].

Surpreendente opção que possibilita duas abordagens bem distintas: por um lado, a ligação programática – espelho de um pensamento de conjunto enquanto historiador de arte e museólogo – que assinalava até que ponto os planos museológicos de Figueiredo se cruzavam com os expositivos. Repare-se na Fig. 13, igualmente tirada em Sevilha, e onde, para além da cenografia recriadora de ambientes domésticos, encontramos o contador, as faianças e até o plinto da Fig. 12 (aliás, reproduzida também em postal avulso). Por outro, e mais relevante para a problemática desta tese, a

integração das peças indo-portuguesas no percurso regular das salas, numa imagem museal que reconstruía, com recurso a dispositivos museográficos – veja-se o plinto presente em duas das fotografias, as dos contadores –, os ambientes – veja-se o uso do tapete, substituindo o plinto, mas só na mesa – das casas que a literatura replicava e a que já me referi.

Suspenda-se por agora a análise à expressão da “acção e a contemplação mística” suscitada pelos painéis de Nuno Gonçalves a par, diga-se, dos biombos japoneses. Para tal precisamos da exposição parisiense de 1931. Por agora interroguemo-nos primeiro sobre como teria José de Figueiredo conhecimento de tais objectos?

Em 1929 não existiam biombos *namban* nas colecções públicas portuguesas⁴¹⁸ (haveria em particulares?). Só um estudo exaustivo desta exposição e da biografia

⁴¹⁸ Em 1955 João Couto informava que no ano anterior abrira uma exposição temporária (como vimos) com peças acabadas de adquirir pelo Estado: “Últimamente intensificou-se essa política [de aquisição] do Museu e alguns objectos de grande importância foram adquiridos, sobretudo devido ao auxílio prestado pelo antigo Ministro das Finanças, Senhor Doutor Águedo de Oliveira. Assim foi possível adquirir os biombos japoneses e as espécies da Colecção do diplomata Costa Carneiro. Com todo este excelente material constituído por móveis, tecidos, peças de prata, marfins, lacas, etc. a Conservadora Maria José de Mendonça organizou uma exposição de que se publicou um catálogo ilustrado, certame que marcou para o Estabelecimento uma posição nacional e internacional no campo das relações artísticas e das influências entre a arte metropolitana e as artes autóctones dos países orientais que mantiveram contactos com Portugal.

A exposição foi inaugurada no mês de Setembro, mantendo-se ainda patente ao público em duas salas do primeiro piso do Palácio das Janelas Verdes.”, *BMNAA*. Vol. 3. N.º 1, 1955, p. 88.

Trata-se dos actuais ns. inv. 1638 e 1639 Mov (n.º 77 e 78, respectivamente, no catálogo da mostra). É provável que os ns. inv. 1640 e 1641 Mov tivessem igualmente sido incorporados nesta altura, uma vez que o director escreveu: “O Estado, pelo Património Nacional, tem realizado nos últimos tempos um esforço considerável no sentido de adquirir alguns objectos de maior vulto, reveladores da nossa presença no Japão. Assim sucedeu com os biombos, dois dos quais figuram no certame” (João Couto, “Apresentação”, in *15.ª Exposição temporária. Portugal na Índia, [...]*, p. viii) e que a informação contida nas fichas Matriz, de alguma forma, confirma: <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=260680> e <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=260744> (consultadas em 2012.09.20), respectivamente para cada um dos ns. inv.

Sobre este assunto ver Sousa, Maria da Conceição Borges de – “The Namban Collection at the Museu Nacional de Arte Antiga. The Contribution of Maria Helena Mendes Pinto”. *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*. N.º 12, Junho 2006, pp. 57-77.

Data também da década de cinquenta do século XX a aquisição dos biombos do Museu Nacional de Soares dos Reis (864 e 665 Mob MNSR): “Aquisição em Tóquio pelo Estado Português, através da Direcção-Geral do Património do Ministério das Finanças (Arquivo Ministério das Finanças/Direcção-Geral do Património, Proc. 381, 74, 17/01/1955). Provenientes de Osaka, foi dispendido [sic] um total de 1.300.000 yens, entre aquisição, embalagem e transporte de Osaka para Tóquio, e ainda para Lisboa. A legação diplomática de Portugal em Tóquio confirmou o parecer de autenticidade por parte de um negociante de antiguidades, Sr. Okamoto e ainda pelo irmão deste, reputado especialista em arte luso-nipónica, Prof. Yoshitomo Okamoto (Arquivo Ministério das Finanças/Direcção-Geral do Património, Proc. 381, 74, 17/01/1955). O par de Biombos chegou à Alfândega de Lisboa em 15/03/1955. Foram cedidos pela Direcção-Geral da Fazenda Pública ao Museu Nacional de Soares dos Reis por despacho do Ministro das Finanças de 23 de Junho de 1955, dando entrada no Museu em 26/07/1955.” (consultado em 2012.09.20, www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=305235).

profissional de José de Figueiredo poderão trazer uma certeza quanto a este assunto⁴¹⁹. Todavia, é certo que o director do MNAA era um homem culto e viajado que mantinha uma epistolária e contactos pessoais invejáveis. Leitor compulsivo estava sempre a par do que se publicava – fontes, estudos críticos, catálogos e revistas – em Portugal e no estrangeiro⁴²⁰, nomeadamente em França, onde muito provavelmente viu os biombos.

II.1.8.3 – Paris, 1931

De acordo com o que escrevi anteriormente, e por interessantes que sejam os temas laterais, para a problemática discutida nesta tese interessam-nos os objectos artísticos (produzidos em consequência da experiência ultramarina portuguesa) e as narrativas fabricadas em torno deles, e, nesse sentido, excluem-se deste texto inúmeras exposições – de temas e géneses diversas – que se foram realizando ao longo do século XX. Das exposições excluídas, as que poderão causar mais perplexidade são, precisamente, as exposições coloniais. Porém, como penso que ficou esclarecido no ponto II.1.4, o aparelho e o raciocínio que foi herdado pelo século XX e construiu a ideia da exposição de carácter colonial foi equidistante daquele que nos interessa⁴²¹ – ou seja, que dá a anteposição ao objecto artístico –, mas esta assunção não invalida que uns

⁴¹⁹ Encontra-se em preparação a tese de doutoramento de Joana Baião intitulada “José de Figueiredo (1871-1937). Ação e contribuição no panorama da historiografia e da museologia da arte portuguesas” a ser defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2014 que trará certamente novidades sobre esta questão. Quero deixar expresso o meu público agradecimento a Joana Baião que além da extrema generosidade, discutiu comigo algumas dúvidas em torno deste assunto. Sobre este assunto ver ainda, Teresa Pontes – *Museologia da arte. Conceitos e práticas de José de Figueiredo*. Lisboa. Dissertação de mestrado em Museologia e Património apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.

⁴²⁰ De que as bibliografias de cada um dos textos do catálogo da exposição sevilhana, para não referir mais nada, são testemunho.

⁴²¹ Para além das razões evocadas, subjacente a esta escolha está também a questão da natureza dos objectos expostos que, tendo anos de visibilidade da sua “autenticidade exótica”, se afastavam tanto da realidade vivida quanto as arquitecturas híbridas dos pavilhões das diferentes colónias de cada um dos países europeus: “No final do seu extenso relatório, T. Vijayaraghavacharya, o comissário da secção indiana na *British Empire Exhibition* [1924], reconhecia que aquilo que o público queria da Índia era aquilo que parecia indiano, mais do que aquilo que era indiano.”, Vicente, Filipa L. – “Exposições coloniais”, p. 80. Sobre a questão dos diferentes graus de autenticidade, sobre o pitoresco como factor de atracção e sobre o hibridismo arquitectónico presente nas exposições – neste caso, a Exposição Colonial de Paris em 1931 – e que dispositivos foram criados e utilizados para tentar dar uma resposta, ver Morton, Patricia A. – *Hybrid Modernities. Architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*. Cambridge (Massachusetts)/London: The Mit Pres, 2000, pp. 176-271. Para uma comparação da Exposição do Mundo Português com a Exposição Colonial de Paris ver a obra cit. e Brito, Margarida Maria Acciaiuoli Homem de Campos Tavares de – *Os Anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes, “Restauração” e “Celebração”*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, vol. 1, pp. 171-242.

e outros eventos não decorressem em circuito paralelo ou mesmo não acabassem por, usando caminhos diversos, convergir numa mesma praça de intenções.

É o caso da Exposição Colonial de 1931 em cujo programa geral se inseria a exposição de arte comissariada por José de Figueiredo e por André Dezarrois (conservador de *Écoles Étrangères Contemporaines* no museu Jeu de Paume).

Conforme vimos, a primeira exposição colonial portuguesa realizou-se em Goa em 1860, seguindo-se-lhe outra em Cabo Verde em 1881, abrindo caminho às múltiplas mostras (nacionais e estrangeiras⁴²²) que o século XX impulsionaria. A I Exposição Colonial Portuguesa (conforme o seu nome oficial) realizou-se no parque do Palácio de Cristal no Porto⁴²³ – tendo como director técnico Henrique Galvão (1895-1970) – entre 6 de Junho e 30 de Setembro de 1934⁴²⁴. Não estranhamente, Henrique Galvão (que fez toda a sua carreira político-administrativa ao serviço das colónias) fora o representante de Portugal no Congresso Colonial de Paris e foi o director da secção colonial da Exposição do Mundo Português (1940)⁴²⁵, a última exibição com uma secção colonial realizada no mundo.

A Exposição Colonial de Paris foi uma grande demonstração da França colonial. Apesar do epíteto “internacional” a França pretendia mostrar ao mundo a diversidade

⁴²² Nas exposições nacionais incluo as exposições realizadas nas colónias portuguesas da altura, designadamente as africanas, e, particularmente, as angolanas, país onde se assistiu a uma década 1930 muitíssimo activa neste campo.

⁴²³ De facto, o Porto albergara também a primeira exposição internacional realizada na Península Ibérica, em 1865 (esta com claros propósitos comerciais), bem como a primeira exibição a incorporar a componente colonial em Portugal, a Exposição Insular e Colonial Portuguesa, em 1894, englobada nas comemorações do quinto centenário do nascimento do Infante D. Henrique. Vicente, Filipa – “The colonies on display”, p. 42. Ver, ainda, Bethencourt, Francisco – “A memória da expansão”, pp. 464-70.

⁴²⁴ Sobre este assunto e a sua ligação à exposição de 1931 ver, Vicente, Filipa L. – “Exposições coloniais”, pp. 46-7.

⁴²⁵ A bibliografia sobre a Exposição do Mundo Português é extensa e de índole variada. Não querendo ser exaustiva, veja-se *Guia da Exposição do Mundo Português*. Lisboa: Neogravura, 1940; *Comemorações centenárias. Exposição do Mundo Português: roteiro dos pavilhões*. [Lisboa: s.n.], 1940; *Congresso do Mundo Português. Publicações*. Lisboa: Comissão Executiva, 1940; *Exposição do Mundo Português. Secção Colonial*. [S.l.: s.n.], 1940 (prefácio de Henrique Galvão); e, como estudos, *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, 6 vols. (catálogo de exposição); Margarida Acciaiuoli, “A Exposição de 1940: ideias, críticas e vivências”. *Colóquio. Artes*. 2.^a s. N.º 87, Dezembro 1990, pp. 18-25; Margarida Acciaiuoli – *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998; Mário Novais. *Exposição do Mundo Português, 1940*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 (textos de Pedro Tamen); Teresa de Jesus da Costa Pinto – *A Exposição do Mundo Português, 1940, e as suas arquitecturas*. Lisboa. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Lusíadas, 1999, 2 vols.; António Simões Paço (coord.) – *Os anos de Salazar. O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. Vol. 5: *A grande Exposição do Mundo Português, 1940-1942*. [S.l.]: Centro editor PDA, 2008; Pedro Alexandre de Barros Rito Nunes Nobre – *Belém e a Exposição do Mundo Português: cidade, urbanidade e património urbano*. Lisboa. Dissertação de mestrado em Património Urbano apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, 2 vols. (texto policopiado).

cultural e a multiplicidade de recursos do seu império (afinal a data coincidia com a comemoração da conquista da Argélia). A imensa demonstração não se ficava pela extensão da área ocupada – todo o bosque de Vincennes –, continuando pela dimensão da escala – quer em construção quer em aparato dos edifícios – e culminava nos milhões de visitantes que assistiram a um autêntico “zoológico humano” com reconstrução dos “habitats naturais”, costumes e artefactos dos “indígenas” trazidos à força para serem expostos durante seis meses entre Maio e Novembro de 1931⁴²⁶. Portugal, tal como outros países, estiveram presentes com o seu império.

O empenho colocado nesta exposição é inegável⁴²⁷. Presente com quatro pavilhões, convocaram-se para o pensamento e execução dos mesmos o que de melhor havia no país – Henrique Galvão, Raul Lino (1879-1974), José de Figueiredo – e fez-se um evidente esforço na publicação (em francês) de informação que consolidasse a ideia de Portugal como potência colonial⁴²⁸.

A presença do projecto de José de Figueiredo inseria-se neste movimento geral. Mas não esteve patente em Vincennes. À exposição de arte (histórica) portuguesa foi dado outro palco, nobilitante por sinal, a galeria do Jeu de Paume. A questão que quero levantar aqui prende-se com a tentativa de entendimento do processo que levou a que, partindo da primazia inquestionável do objecto artístico como princípio fundador do discurso expositivo, este acabasse por servir de forma mais eficaz e uníssona a prática colonial. Ou seja, como se transformou a arte portuguesa em veículo de afirmação da *prioridade e inegável autoridade* do Portugal colonial.

Sabemos que a Exposição Colonial de Paris não foi o sucesso inequívoco que a França esperava. Em plena realização do evento, o Partido Comunista, os Surrealistas, os estudantes e os expatriados dos países “retratados” no evento faziam-se ouvir como nunca antes, concentrando na Contra-Exposição Colonial as vozes que se opunham a tal demonstração. Mas o novel Portugal salazarista não parecia assustado com tais *esquisitices*. A exposição portuense dataria de 1934 e o culminar da comemoração de

⁴²⁶ Morton, Patricia A. – *Hybrid Modernities*.

⁴²⁷ Que não foi ainda estudada monograficamente. Existe no AHU um conjunto de cerca de quinze dossiers com toda a documentação produzida pelo comissariado geral da exposição. Esta documentação é riquíssima e merece análise célere.

⁴²⁸ Ver Bethencourt, Francisco – “A memória da expansão”, pp. 469-70.

todos os centenários nacionais foi festejado com o mega evento de Belém, também ele adornado com um heterógeno “zoológico humano” colonial português⁴²⁹.

O pensamento, a escrita e a acção de Figueiredo, mesmo que recusando o “repositório para ensinamento doutrinário”⁴³⁰, serviam que nem uma luva à narrativa centrada no grande Portugal colonial, tão em voga na altura, e que teve desde sempre (como temos vindo a ver) uma fundamentação histórica.

Aliás, o programa do director do MNAA vingou de tal maneira que o texto introdutório ao catálogo da exposição de 1931 é uma quase tradução para francês do que se publicara para Sevilha em 1929⁴³¹; as alterações são subtis mas de estridente reflexo quanto ao que em dois anos a visão de José de Figueiredo (e conformação ao programa do Estado Novo [designação resultante da Constituição de 1933]) se redimensionara.

O texto merece atenção. A propósito da sua proposta de juntar os painéis de Nuno Gonçalves com os biombos japoneses, mantendo a mesma ideia de “acção e contemplação mística”, escrevia: “nous n’en devons pas moins [que à Espanha a propósito da deslocação das tapeçarias da tomada de Arzila para Sevilha] à la France. Elle nous a fait, avec d’autres prêts magnifiques, **et celui du lieu même de notre exposition, le précieux prêt d’un de ces paravents japonais**, qui rappellent l’arrivée des Portugais sur la terre du Nippon, en 1542”. O texto continuava, exactamente como o sevilhano exceptuando na forma mais sumária e afirmativa – “tapis et tissus de la même époque que possèdent divers musées et collections et où se manifeste une fois de plus l’influence portugaise” – como tratava a questão da representação das naus portuguesas, como introduziu a menção à cidade de Gondar, referindo antes os “**ivoires et les bronzes de Benin**, dans la Guinée, avec laquelle nous avons, dès 1482, un commerce très important” e, por fim, na supressão da frase “Com sacrifício, que reveste certo heroísmo” antes de mencionar que levava os painéis de Nuno Gonçalves, a custódia de Belém, o atlas de Vaz Dourado, etc.⁴³².

⁴²⁹ Bethencourt, Francisco – “A memória da expansão”, pp. 462-4.

⁴³⁰ Figueiredo, José de – *Pavilhão de Portugal em Sevilha*, p. 7.

⁴³¹ Colagem que é também visível na forma como a exposição foi montada, particularmente na sala da icónica Custódia de Belém, de novo colocada numa mesa indo-portuguesa, sobre um tapete, agora sem plinto [Fig. 14 e 14A]. Apesar de a reconstrução desta sala ser a que segue mais fielmente a museografia de Sevilha, também na Fig. 15 é perceptível a mesma composição de plinto, contador, faianças.

⁴³² *L’art portugais de l’époque des grandes découvertes au XX siècle*. Paris: MM. Gauthier-Villars, 1931 (textos de José de Figueiredo), pp.7-8 (negrito meu).

O programa sevilhano concretizava-se em Paris através da introdução, finalmente, de um biombo japonês (trata-se do biombo adquirido por Émile Guimet no Japão em 1876 na sequência da deslocação à Exposição Universal de Filadélfia e do périplo pelos países asiáticos que se seguiu; hoje no Musée nationale des arts asiatique/Guimet, Paris, MG18653⁴³³). Mas onde fora agora Figueiredo buscar o conhecimento e/ou as referências aos marfins e bronzes do Benim, quase trinta anos antes de William Fagg classificar os marfins afro-portugueses⁴³⁴? Teria ido a Londres ver o British Museum? Como, onde e dando resposta a que inquietações fizera com que percebesse a ligação artística entre os marfins e os bronzes?

Que o catálogo se complexificara não restam dúvidas. Acrescentara-se-lhe mais três capítulos e reinterpretara-se os dedicados à pintura e aos móveis e têxteis. Os três capítulos acrescentados são a cerâmica e, nada retomando a memória da exposição de 1892, os “manuscritos, livros impressos e miniaturas, portulanos” e “peças orientais com influência portuguesa” (nenhum deles reproduzido em fotografia, diga-se).

O capítulo da pintura é o único em que é visível uma concessão ao que seria o propósito do comissário francês, conservador no Jeu de Paume das “escolas estrangeiras contemporâneas”, ou seja, da pintura coeva não francesa. Figueiredo levou a Paris Columbano, mas também, Vieira Portuense, Domingos Sequeira, Tomás da Anunciação, Miguel Ângelo Lupi e António de Silva Porto.

De resto, tudo é um programa histórico e de glorificação do que de melhor havia em Portugal. Nem por acaso, o novel texto dedicado à cerâmica começava: “Ce ne fut qu’après notre arrivée par voie de mer en Chine, en 1510, que les porcelaines, ainsi que les autres produits manufacturés de ce pays, ont cessé d’être considérés en Europe comme des raretés”⁴³⁵. E só depois se mencionava o apreço que a cerâmica sempre merecera aos portugueses, remontando aos Della Robbia a encomenda estrangeira de excelência.

Tal como na exposição colombina de 1892 (ponto II.1.8.1) a cartografia voltaria a ser autónoma e, se hesitações houvesse sobre como a cedência de José de Figueiredo a

⁴³³ <http://www.guimet.fr/fr/musee-guimet/emile-guimet-fondateur-du-musee> (consultado em 2012.10.08)

⁴³⁴ Fagg, William – *Afro-Portuguese Ivories*. London: Batchworth Press, [1959]. William Buller Fagg (1914-1992) foi conservador do departamento de antropologia do British Museum entre 1969 e 1974 e é considerado um dos pioneiros no estudo das artes Yorubana e nigeriana, com particular incidência na arte do antigo reino no Benim. Foi consultor de arte africana para o Museu de Arte Primitiva que funcionou entre 1957 e 1970 e cujas colecções integraram o Metropolitan Museum de Nova Iorque.

⁴³⁵ *L’art portugais de l’époque des grandes découvertes au XX siècle*, p. 57.

um programa ideológico é visível nesta narração aparentemente tão semelhante à de 1929, veja-se a forma como integrou a iluminura que estivera em Sevilha – e em cujo catálogo se ligara à pintura – na mostra de Paris: “A côté de la peinture, c’est peut-être l’enluminure qui a, au Portugal, le plus accusé l’influence de la mer et de l’Orient”⁴³⁶. E esta frase excessiva potencia duas vertentes de análise imediatas. Por um lado, a constatação de que os objectos artísticos se rendiam a uma doutrina político-ideológica que levou Figueiredo a cometer (os muito pouco comuns) erros: a chegada dos portugueses à costa do sul da China não data de 1510 (que é antes a data da conquista de Goa por Afonso de Albuquerque) mas, na melhor das hipóteses, de 1513, através de esporádicos contactos e não de instalação, e, mais que a pintura, as artes móveis revelavam intensamente a influência asiática. Por outro, a percepção de que a cartografia mostrava uma componente estética que tinha que ser valorizada⁴³⁷. E nisto, mais uma vez, o director do MNAA era profundamente inovador.

Por fim, na vertente mais profissional e pessoal, a necessidade de assertividade manifestada por Figueiredo quanto à influência dos contactos suscitados pela experiência ultramarina para a identificação da pintura portuguesa, alertar-nos-á, de facto, para uma inflexão no discurso do director?

A posição de Figueiredo é neste aspecto algo ambígua e merece um estudo mais aprofundado que não me cabe aqui fazer. Porém, ao mesmo tempo que escrevia no catálogo “Les cadeaux envoyés par Manoel Ier au Négus, en 1512, (...), ne sont que la répétition d’un geste qui était déjà alors dans notre tradition de colonisateurs”⁴³⁸, contrariava, aparentemente, uma colagem à narrativa colonial pura e simples. Pelo menos a ver pela resposta que deu a Carlos Roma Machado, Secretário-Geral da SGL, escassos dois meses após o encerramento da exposição do Jeu de Paume, quando questionado sobre a hora e local em que iria proferir uma “conferência sobre propaganda colonial”⁴³⁹, inserida na Semana das Colónias: “venho dizer a V. Ex^a que não é uma conferencia de propaganda colonial que me proponho fazer (...) [antes] trago a publico a reunião de diversas obras que traduzem, de maneira superior, as influencias

⁴³⁶ *Idem*, p. 63.

⁴³⁷ E que, de alguma forma, só foi plenamente interpretada sessenta e cinco anos mais tarde em Campos, Alexandra Curvelo – *A Imagem do Oriente na Cartografia Portuguesa do Século XVI*. Lisboa. Dissertação de mestrado em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

⁴³⁸ *L’art portugais de l’époque des grandes découvertes au XX siècle*, p. 71 (negrito meu).

⁴³⁹ MNAA – Arquivo, Arquivo de Secretaria, Correspondência (registador), Janeiro a Dezembro de 1932, n.º 10, processo 11: *Carta de Carlos Roma Machado para José de Figueiredo*, 1932, 26 de Janeiro.

orientaes na nossa arte e a nossa influencia nas artes do Oriente. Elas por si só saberão dizer muito mais e muito melhor do que eu poderia dizer”⁴⁴⁰.

Mas, pegando obviamente no programa de Paris, a documentação indica que em 1936 Figueiredo começara a preparar uma exposição denominada Arte e Expansão Portuguesa Além-Mar, prevista para o ano seguinte. No âmbito da organização dessa exposição Figueiredo contactou o Ministério dos Negócios Estrangeiros e foi feito um levantamento de “obras de arte existentes em vários museus estrangeiros [França, Alemanha, Áustria, Inglaterra] que se relacionam com a nossa arte colonial”⁴⁴¹. A exposição não chegou a ir para a frente, provavelmente devido à doença de José de Figueiredo, conforme sugestão de Joana Baião.

Voltando às informações contidas no catálogo, seguiu-se à cerâmica e à cartografia, o capítulo dos móveis e bordados. Figueiredo começou-o de maneira empolada: “Un des faits relatifs à nos Découvertes et Conquêtes qui nous intéresse particulièrement ici, c’est le souci d’art qu’on trouve chez tous nos grands marins et guerriers de cette période et qui s’explique facilement quand on connaît le haut degré de notre culture à cette époque et l’on sait aussi que ces hommes sortaient en général de l’élite du pays.” A arte era assim o reflexo dos “homens guerreiros e marinheiros”, saídos das elites culturais e sociais do país (nova imprecisão do director do MNAA), e que, depois de erguerem fortalezas, debuxarem igrejas e iluminarem os portulanos, “explique[nt] la naissance et le développement de cet art hybride et typique, l’art indo-portugais d’où sortent – exemples caractéristiques – quelques-unes des pièces de mobilier que nous avons apportées à notre exposition”⁴⁴².

O director do MNAA não parecia ter hesitações sobre a definição do conceito de indo-português – a grande arte portuguesa transportada a par de guerreiros e marinheiros e construída/feita no império – e que se consolidava como discurso museológico. Ao colar híbrido e típico, Figueiredo incorria definitivamente na doutrina rácica e progressista – que opunha a Europa “civilizada” à África e Ásia “selvagens”, a Europa “desenvolvida” à África e Ásia “atrasadas”, as populações europeias

⁴⁴⁰ MNAA – Arquivo, Arquivo de Secretaria, Correspondência remetida (copiador), Janeiro a Dezembro, 1932 e 1933, L.º 5.º, n.º 281-A, 1932: *Carta de José de Figueiredo a Carlos Roma Machado, Secretário-Geral da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 1932, 29 de Janeiro (anexo Documentação, n.º I.21).

⁴⁴¹ MNAA – Arquivo, Fundo José de Figueiredo, caixa 3. Esta informação e referência documental foram-me facultadas por Joana Baião, a quem deixou um público reconhecimento e agradecimento, e que será obviamente tratada pela autora (ver nota 419).

⁴⁴² *L’art portugais de l’époque des grandes découvertes au XX siècle*, p. 71. Sobre o uso da palavra híbrido veja-se o que ficou escrito na Introdução e o que se dirá mais adiante no ponto II.2.4.1.

“superiores” às populações africanas e asiáticas “inferiores” – do congresso parisiense que decorreu concomitantemente à exposição, e do pensamento de Henrique Galvão.

Regresso agora ao catálogo para registar que os dois últimos textos estão interligados. Os “móveis e bordados” e as “peças orientais de influência portuguesa” dos textos assim intitulados faziam parte do discurso que tenho vindo a analisar. A dividi-los (no catálogo) estava uma mera questão de geografia: o último texto reportava para o Japão e para a China (através da porcelana (com duas peças), da escudela de Pero de Faria e de uma jarra com o cristograma IHS), enquanto o primeiro tratava de tudo o resto (inclusive da Europa e do Brasil, presente com um contador português em madeira brasileira do século XVII, do MNAA; cat. n.º 178). Com efeito, depois do parágrafo sobre a teorização do indo-português, Figueiredo alertava logo para a maior extensão da influência portuguesa, que chegara a costas do Japão. De novo, ainda que exagerada, a sua posição era visionária ao pré-anunciar a existência de uma escola de pintura jesuíta nipónica: “Ceux-ci [os japoneses], élèves par les Jésuites portugais, sont probablement les auteurs de plusieurs œuvres d’art dont le caractère tout particulier est loin d’être bien éclairé. Tel est le cas du portrait enluminure de notre grand poète Camoëns, fait à Goa en 1589, que nous avons publié dans les *Lusiades* édités par les soins du Prof. Doct. José Maria Rodrigues et du poète Afonso Lopes Vieira”⁴⁴³.

E continuava com os marfins e bronzes do Benim: “Les cors de chasse qui proviennent du Bénin, et dans lesquels notre écusson alterne avec la sphère armillaire et la croix du Christ, aussi bien que les bas-reliefs de même origine, où les effigies de nos chefs sont convertis en thèmes décoratifs, sont à eux seuls la plus belle affirmation que nous pouvions faire de notre culture d’alors et de la supériorité de nos procédés de colonisateurs”⁴⁴⁴.

E, finalmente, o biombo do Museu Guimet: “*Paravent japonais* représentant l’arrivée, en septembre 1551, au Japon près du port de Funai (Bungo), de la nef commandée par Duarte de Gama et la rencontre de celui-ci et du célèbre voyageur Fernão Mendes Pinto avec saint François-Xavier”. Na extensa entrada de catálogo que escreveu (uma página) Figueiredo fez várias apreciações que mostram como estava a par do que se publicava – remetia por exemplo para um artigo publicado por Charles

⁴⁴³ *Idem*, p. 71. José de Figueiredo referia-se à edição Luís de Camões – *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1931 (prefácio de Carolina Michaelis de Vasconcelos, notas filológicas e históricas por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, nota iconográfica de José de Figueiredo).

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pp. 71-2.

Sterling na *L'Amour de l'Art* de Março desse ano – e como estava atento aos estudos sobre a arte japonesa (dos biombos em particular⁴⁴⁵) mas, também, de como deixara como nunca que o objecto e o conhecimento que tinha sobre arte se submetessem ao programa ideológico: quer a legenda quer o texto da entrada do biombo incorporam mais imaginação dirigida para um propósito do que a realidade. Não há nada no biombo do Museu Guimet (como em nenhum outro⁴⁴⁶) que reporte para um momento específico da presença dos portugueses no Japão. O arrojo em nomear, datar, classificar e descrever o episódio do encontro de Fernão Mendes Pinto com S. Francisco Xavier cai tanto no domínio da lenda que era atribuída à escrita do primeiro quanto revela da perda dos referentes epistemológicos de Figueiredo, afinal, a possibilidade de falência de todo um programa pessoal e profissional.

E esta realidade é tanto mais acentuada na maneira como expôs as peças [Fig. 16]. A forma como o biombo e a pintura (representada já não pelo políptico mas pela tábua de “S. Vicente atado à coluna” de Nuno Gonçalves; MNAA 1549 Pint) estão colocados par a par – o mais interessante nesta encenação é precisamente o esforço que faz para privar o biombo de qualquer traço de “exotismo”⁴⁴⁷ –, apresentava o biombo ao mesmo nível da pintura portuguesa (europeia). Jogavam-se aqui múltiplos valores e particularmente o da *verdade* (palavra que José de Figueiredo utilizou para eleger a representação em biombo que mais lhe parecia assemelhar-se ao relato que os documentos reproduziam) que para o autor da exposição abrangia os dois conceitos que já mencionei atrás: típico e híbrido. E, à luz deste paralelo, a maneira como o objecto estava *apresentado* preenchia as expectativas de exotismo inerentes à *verdade* que os visitantes europeus da exposição do parque de Vincennes (e do Jeu de Paume) estavam dispostos a ver, ou seja, o que era familiar, o que era *típico* nas culturas *orientais*. Pelo contrário, a *representação* do objecto remetia para a “acção e a contemplação mística” que Figueiredo já propusera em 1929 e, por isso, o biombo foi colocado sobre um plinto alto, que se assemelhava formalmente – e até tecnicamente, pela natureza da peça:

⁴⁴⁵ “De tous ces paravents dont j’ai connaissance, soit ceux de Kioto, Yamagata, Tomaya et Tokio, c’est celui de Toyama que je considère comme le plus proche de la vérité.”, *ibidem*, p. 75. De onde conhecia José de Figueiredo todos estes exemplares de biombos *namban*? A que fontes de informação tinha acesso o director do MNAA no Japão?

⁴⁴⁶ Sobre este assunto ver Campos, Alexandra Curvelo da Silva – *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A arte namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550 – c. 1700)*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 145-233.

⁴⁴⁷ “This domestication of the exotic deprives it of its very exotic quality.”, Mason, Peter – *Infelicitities. Representations of the Exotic*, p. 1.

painéis pintados suspenso numa estrutura de madeira – a um retábulo de igreja, a um altar.

A religião entrava (quer no tema – figura de S. Francisco Xavier – quer na interpretação) sem hesitações no desígnio imperial novecentista. Heróis e missionários tinham encontrado a sua expressão na arte.

O que subjaz do que ficou escrito concentra-se a dois pontos fundamentais. Um primeiro, que julgo deixei claro, quanto à maneira como a arte colonial se autonomizou do propósito etnográfico, através de uma valorização do objecto artístico que, por razões inerentes à constituição da própria disciplina da história da arte, foi englobada numa narrativa de construção da arte portuguesa. E como, por isso mesmo, apreendido ou não o termo indo-português, entrou nos programas museológicos e expositivos de afirmação da arte portuguesa na Europa para depois se transformar no mais demonstrativo dos dispositivos de primazia colonial do país.

Um segundo, que alude para a imensa *mnemis* (mais do que lembrança, a memória evocativa) que José de Figueiredo deixou no MNAA, no sentido em que lavrou terreno fértil para o desenvolvimento de diversos projectos. Em colaboração com João Couto, certamente, mas assim percebe-se melhor o enquadramento – e a relação orgânica entre director e seus/suas conservadores/as – de uma personagem como Luís Keil (um dos mais injustamente esquecidos técnicos do MNAA) e a importância do que escreveu, e que analisarei no capítulo seguinte.

II.1.9 – Londres, 1955-1956

Em suma, o programa expositivo (e museológico) de José de Figueiredo – cujo cerne fora colocado no objecto artístico, fio condutor e valorizador de uma interpretação da arte portuguesa – evoluíra com o propósito de fundamentação histórica da política colonial do regime. E, se como argumento, haveria uma continuidade narrativa entre este discurso e a direcção de João Couto – que, diga-se os textos não desmentem – por que razão não foi ele o comissário da grande exposição internacional de arte portuguesa do Estado Novo?

A razão reside numa ardilosa alteração da imagem de Portugal e dos agentes nela envolvida⁴⁴⁸. Isto é, o que em 1931 ainda era um discurso justificativo de uma doutrina política colonial mas inserido, ainda assim, numa mostra entre pares, foi, em 1956, uma anacrónica exibição de um império em estertor – tanto mais acentuado quanto continuava a assentar em demonstrações de “direito histórico” já que não foi por acaso que a cartografia voltaria a estar presente (tal como em 1892 e em 1931) na afirmação territorial e imperial portuguesa –, uma acção de propaganda⁴⁴⁹.

Com efeito, a exposição londrina de 1955 inseria-se no movimento de “actualização do imaginário imperial” levado a cabo pelo Estado Novo e que estava colocado à imagem do regime⁴⁵⁰. E, desta forma, o primado expositivo deixava de ser o objecto artístico – dispensando por isso o director do MNAA como comissário – passando, antes, o objecto a ser um veículo (entre outros, lembremo-nos que algumas salas foram destinadas à exibição de fotografias de monumentos históricos e arquitectura coeva portuguesa) de uma mensagem elaborada noutros círculos de poder não museológicos.

⁴⁴⁸ Veja-se a este propósito o que Margarida Acciaiuoli escreveu sobre o facto de António Ferro (1896-1956) ter sido o comissário da Exposição Internacional de Paris em 1937: “Porém, desta vez, duas significativas alterações irrompiam do texto: por um lado, era introduzido um presente nacional (pela inclusão do registo da «obra e do pensamento do Estado Novo»); por outro, era delegado o seu comissariado não como outrora numa conceituada ou prestigiada figura militar ou académica, mas no ex-jornalista António Ferro e director desde 1933 do Secretariado de Propaganda Nacional – departamento oficial da maior importância no quadro da fabricação e controle de uma imagem modernizada do Regime.”, Brito, Margarida Maria Acciaiuoli Homem de Campos Tavares de – *Os Anos 40 em Portugal*, p. 51.

⁴⁴⁹ No quadro de colaboração estabelecido entre a *Royal Academy of Arts* e o governo português, cujas linhas principais tinham sido sugeridas por Reinaldo dos Santos, ficou esclarecido que a maior parte das despesas seriam pagas por Portugal (custos da organização, transporte de e para Portugal, seguros das obras em trânsito e restituição das obras aos proprietários; a Londres cabia o resto). Ver Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956. “A Personalidade Artística do País”*. Lisboa. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001, vol. I, pp. 34-6.

⁴⁵⁰ Ver Bethencourt, Francisco – “A memória da expansão”, p. 462.

Os acontecimentos multiplicaram-se e as possibilidades de interpretação são inúmeras. Por exemplo, o facto de o programa inicial da exposição comemorativa do quarto centenário da chegada de Vasco da Gama à Índia (1898) organizado pela SGL (que estava pensada para Belém e previa múltiplas iniciativas que implicavam obras infra-estruturais e um ambicioso programa) só ter sido concretizado na Exposição do Mundo Português em 1940 (Vicente, Filipa – “The colonies on display”, p. 44); de ter sido no discurso de inauguração do pavilhão de Portugal na Exposição de Paris em 1937 que António Ferro comparou pela primeira vez Oliveira Salazar ao Infante D. Henrique (Brito, Margarida Maria Acciaiuoli Homem de Campos Tavares de – *Os Anos 40 em Portugal*, pp. 49-94, particularmente p. 80); ou a construção do famoso mapa “Portugal não é um país pequeno”, onde se sobrepunha ao mapa da Europa os territórios das (então) províncias ultramarinas, pretendo com isso mostrar a “verdadeira” dimensão do país (Bethencourt, Francisco – “A memória da expansão”, p. 472 e Vicente, Filipa – “The colonies on display”, p. 47).

“Regime e império confundiam-se.”, Stocker, Maria Manuel – *Xeque-mate a Goa. O princípio do fim do império português*. Alfragide: Texto Editores, Lda., 2011, p. 23.

Nas palavras de Amélia Fernandes, “Exposição de arte, exposição política, exposição de síntese de um trabalho de autor, a exposição de arte portuguesa em Londres anunciava o esgotamento e lento fechar de um ciclo que entre raros momentos de renovação permaneceria como poderosa herança até que um novo paradigma se instalasse”⁴⁵¹. E a realização desta mostra não pode de forma alguma ser dissociada do contexto político-diplomático de pré-guerra colonial que a originou, nem do pensamento de quem a gizou, Reinaldo dos Santos (1880-1970). Até que ponto esta revelou de facto o “esgotamento e lento fechar de um ciclo (...) até que um novo paradigma se instalasse”, será discutido adiante.

No quadro factual e cronológico que Amélia Fernandes exaustivamente analisou, a ideia da exposição londrina teria surgido de uma conversa tida entre o embaixador português e Sir Albert Richardson, arquitecto e então presidente da *Royal Academy of the Arts*, na Primavera de 1955. Se não há dúvida de que Pedro Teotónio Pereira (1902-1972) tinha um peso relevante na política diplomática do Estado Novo e que era ouvido por António de Oliveira Salazar (1889-1970), importará antes perceber por que razão o tema de uma exposição de arte poderia estar na mente do embaixador, ao ponto de ser relevante para uma conversa.

Como vimos no início deste texto, a questão do império era desde final do século XIX um problema que dividia Portugal da restante Europa, com destaque para a Inglaterra e a Alemanha. Para além dos resultados frustrantes da Conferência de Berlim (1884), da humilhação do Ultimato (1890) e das dúvidas europeias sobre a capacidade colonizadora de Portugal, o governo do Estado Novo lidava então com problemas bem mais graves, desde que a Inglaterra concedera a independência à Índia em 15 de Agosto de 1947.

A Índia portuguesa estava rodeada pelo ímpeto e fulgor de um país em formação, cheio de ideais e vontades que não se coadunavam com o enclave “católico” e pouco desenvolvido economicamente de Goa. A acrescentar a esta preocupação, havia o facto de Portugal ter sido recentemente aceite como membro da Organização das Nações Unidas (1955) inserido num pacote de adesões negociada entre as duas potências dominantes – Estados Unidos da América e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas –, o que não invalidava a antipatia que o regime e a sua política colonial

⁴⁵¹ Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, vol. I, p.14.

suscitavam junto de alguns países-membros e, inclusive, o início de um paulatino cerco anti-colonialista⁴⁵².

Assim, esta exposição (que tematicamente – a arte portuguesa – chegara a estar programada para 1940⁴⁵³) surgia como a possibilidade de usar um palco internacional e prestigiante – e mesmo a calhar, inglês – para exercer o que chamaríamos hoje uma “política de charme”, um jogo de xadrez onde a arte jogaria o papel do rei na reclamação da primazia portuguesa do Império, justificada pela legislação manuelina e filipina. A calhar ainda melhor para o programa desta “conversa” entre amigos, dava-se o facto de Portugal estar a preparar a visita do Presidente a terras de sua majestade Isabel II⁴⁵⁴.

Logo em 3 de Abril Reinaldo dos Santos expôs ao Ministro da Educação as razões que se colocavam para a aceitação de tão honroso convite “para prestígio cultural e artístico do País, á-parte a significação política, que me não cumpre julgar.” Reinaldo dos Santos era o homem escolhido para o papel⁴⁵⁵. Registe-se que só em 24 de Maio de 1955 o governo sancionava a realização da exposição e que apenas na portaria publicada no dia seguinte em *Diário do Governo* se nomeavam comissário e comissão⁴⁵⁶.

⁴⁵² Sobre este assunto ver Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, vol. I, pp. 262-79 e Martins, Fernando – “A política externa do Estado Novo, o Ultramar e a ONU. Uma doutrina histórico-jurídica (1955-68). *Penélope*. N.º 18, 1998, pp. 189-206.

⁴⁵³ “But for Hitler’s War, a Portuguese exhibition, also to have been organised by Professor dos Santos, would have been held at The Royal Academy in the winter of 1940”, *Exhibition of Portuguese Art, 800-1800*. London: Royal Academy of Arts, 1955, pp. iii-iv e em Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, vol. I, p. 23. Reforço a ideia da questão temática porque não creio poder pensar-se que entre 1940 e 1955 não teria havido alterações de programa de uma para outra mostra.

⁴⁵⁴ “Associada à visita presidencial que convocava questões prementes da posição de Portugal no xadrez político internacional, a exposição ganhava força como a última manifestação do regime que projetava no exterior, a propósito da questão da Índia, todos os símbolos adoptados de grandeza – o império como presente e futuro, como espaço uno pluricontinental e multirracial.”, *idem*, p. 14.

⁴⁵⁵ “Desde a organização da exposição de «Os Primitivos Portugueses» que Reinaldos dos Santos entendeu e ajudou a construir a ideia de que a pessoa do presidente do Conselho e não tinha rival na consolidação e concretização de projectos de grande envergadura. Era essa, aliás, a ideia do regime, e dos regimes autoritários em geral, que viviam sob a figura tutelar do chefe, que evocavam como garante da realização de todos os projectos nacionais, o mesmo é dizer, da sobrevivência da própria nação. Para Reinaldo dos Santos era claro o entendimento de que a evocação do Chefe significava a vitória sobre todos os obstáculos e serviu-se sem restrição dessa possibilidade:...” , *ibidem*, p. 28.

⁴⁵⁶ Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa (doravante ANBA), Ofício ref.^a 7/105/7750, p. 27: Carta do presidente da ANBA para o Ministro da Educação, 1955, 6 de Abril, cit. *in ibidem*, pp. 20 e 22. Sobre a maneira como Reinaldo dos Santos foi contactado, a sua relação com o presidente da *Royal Academy of Arts* e com James Mann e a importância do papel de Pedro Teotónio Pereira para a realização da exposição, ver pp. 22-8.

A João Couto caberia um papel como membro da comissão⁴⁵⁷. Tal como a Mário Tavares Chicó (1905-1966), então director do Museu de Évora – “as únicas presenças relevantes no campo da museologia e da História da Arte”⁴⁵⁸ –, que contribuiria apenas com a cedência de fotografias de arquitectura e com a organização das mesmas⁴⁵⁹.

A exposição teve enorme impacto na imprensa portuguesa, deu azo à realização de um documentário por António Lopes Ribeiro (1908-1995) e viu serem publicados dois catálogos: um que acompanhou a exposição, escrito em inglês, editado em dois volumes (um de textos e outro de imagens) e o outro, publicado em português e no ano de 1957, em formato de álbum, com fotografias do próprio espaço da autoria de Mário Novais (1899-1989). Aberta ao público entre Outubro de 1955 e Fevereiro de 1956 mostrava, afinal, o quê e sob que programa?

A proposta era de uma mostra “mista, isto é dos vários aspectos da Arte portuguesa não só, das artes maiores como das decorativas”⁴⁶⁰, ou seja, em abstracto, tudo, correndo aos tais mil anos de história de 800 a 1800. Pegando nesta frase e de acordo com o que Amélia Fernandes nos expõe, argumentarei que não há uma descontinuidade entre a proposta de José de Figueiredo em 1931 e aquilo que Reinaldo dos Santos *apresentava* em 1955. A questão coloca-se precisamente no domínio da representação, uma vez que apenas um dos sete textos fundamentais para perceber o pensamento do comissário no gizar da mostra foi escrito antes da realização da mesma. E os restantes seis (elaborados para acompanhar a exposição ou depois de concluída) “São textos com níveis de formulação diversos, por vezes aparentemente desajustados dos seus objectivos, vagos quando deviam ser precisos, poéticos quando deviam ser esquemáticos, extensos quando ganhavam pela síntese”. Contudo, Reinaldo dos Santos não revelara hesitações. E é fácil perceber porquê, já que esta exposição era o culminar,

⁴⁵⁷ Mencione-se, a título de curiosidade, que a década de 50 do século XX é das mais activas e literariamente prolixas da vida, sempre enérgica, de João Couto.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 37: “Para eles reservou o Presidente da Comissão lugares confinados, estreitamente definidos e não ultrapassados, pelo menos visivelmente, pelos próprios, que não tiveram qualquer intervenção na delineação da exposição”. Sobre o contributo de Couto para o bom desempenho logístico e administrativo da exposição vejam-se pp. 38-42.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 42-3 e 208

⁴⁶⁰ ANBA, Ofício ref.^a 7/105/7750, p. 27: Carta do presidente da ANBA para o Ministro da Educação, 1955, 6 de Abril, cit. in *ibidem*, p. 64.

aos 76 anos, do projecto de uma vida: o estudo da arte portuguesa subordinada à ideia de “unidade de espírito e sentimento” que lhe conferiam a originalidade⁴⁶¹.

Quanto à arte colonial, também não restam dúvidas da precocidade da presença desta vertente no discurso de Reinaldo dos Santos – publicara logo em 1925 um texto sobre “Tapeçarias da Índia” na prestigiada revista *Lusitânia* dirigida por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, e intensificara desde 1940 a narrativa sobre a influência do império nas artes – que dois acontecimentos, registados em 1954 e sem dúvida interligados, apenas vêm corroborar: a viagem à Índia e a publicação do artigo “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas” (que se retomará no próximo cap.).

A documentação escrita que se guarda na Casa-Museu Reinaldo dos Santos e Irene Quilhó na Parede mostram-nos alguns aspectos da viagem, iniciada em Lisboa, via Roma, rumo a Bombaim, Goa e Colombo, entre 19 de Fevereiro e 24 de Março de 1954. A deslocação aliava uma homenagem que a Escola Médica de Goa lhe fazia com o seu interesse (e do Estado, uma vez que foi a Direcção-Geral do Ensino através do Ministério do Ultramar que pagou a viagem) mais vasto pela arte e pela Índia⁴⁶². Os seus apontamentos não deixam margem para dúvida, entre contactos, visitas, descrições, fotografias, referências bibliográficas e até deslocação a casas particulares para ver “interessante, valiosa, numerosa e variada colecção d’objectos de arte”⁴⁶³, Reinaldo dos Santos viveu intensamente aqueles dias e fez tudo o que pôde para confirmar (não havia lugar para questionar ou reelaborar o pensamento) o seu já consolidado entendimento sobre a arte portuguesa e, nesta, a sua vertente colonial⁴⁶⁴.

Não é por isso de admirar que tivesse inaugurado um dos caderninhos de notas que levou consigo da seguinte maneira: “As artes decorativas na Índia portuguesa, A arte indo-portuguesa / O que é? Como se define? / Não falo de arquitectura (Chicó) [...]

⁴⁶¹ *Ibidem*, citações nas pp. 63 e 66, respectivamente. Sobre o programa da exposição ver pp. 63-74; sobre o papel de Reinaldo dos Santos como “comissário ou autor”, conforme colocado por Amélia Fernandes, ver também, as pp. 145-212

⁴⁶² Santos, Reinaldo dos – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”. *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. 2.^a s. N.º 7, 1954, pp. 3-16 [3]. Existe o original dactilografado e anotado à mão na Casa-Museu Reinaldo dos Santos e Irene Quilhó, Parede (doravante CMRSIQ), Fundo Reinaldo dos Santos, Conferências / Trabalhos: *A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas*.

⁴⁶³ CMRSIQ Fundo Reinaldo dos Santos, Viagens: Viagens Fora da Europa. Notas e Apontamentos, *Viagem à Índia e Ceilão* [pasta com apontamentos manuscritos], [1954], ver anexo Documentação, n.º I.6, e ainda Santos, Reinaldo dos – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”, p. 4.

⁴⁶⁴ No programa da exposição, “Cada ciclo evolutivo, cada conjunto de obras, cada obra, fornece sinais de uma identidade nacional artística constante, que se identifica com o povo.”, Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, vol. I, p. 66.

/ Falo das artes decorativas / Os retabulos / A ourivesaria e joias / O mobiliário / Os bordados – Paramentos / Os marfins”⁴⁶⁵.

E de facto, chegado de volta havia escasso mês, no dia 29 de Abril de 1954 Reinaldo dos Santos proferiu uma conferência no Secretariado Nacional de Informação que começava de uma maneira que nos remete evocativamente para o programa da exposição que aqui nos trás: “Não posso iniciar uma conferência sobre Goa, donde acabo de chegar há alguns dias, sem que as minhas primeiras palavras sejam de homenagem ao Senhor Presidente do Conselho Doutor Oliveira Salazar que, com tanta elevação defendeu os direitos históricos, jurídicos e culturais, que integraram desde há quatro séculos e meio a Índia Portuguesa na comunidade Nacional”⁴⁶⁶.

A sala da mostra londrina que nos interessa é a *South Room*, a “Sala Portugal no Oriente e Manuscritos” (cujo nome não nos traz qualquer surpresa) – apesar de as salas “O Barroco no século XVII” e “do Coche” apresentarem mais de uma peça que hoje classificaríamos como colonial, designadamente, têxteis e cerâmica⁴⁶⁷ – e que não por acaso fazia também a ligação com a sala de fotografias onde se expunha a arquitetura – “criada para assegurar uma relação directa entre arquitectura e artes decorativas” – e assim posicionar a Índia num “isolamento” de fácil percepção “pelo título específico do núcleo, pela concentração da sua demonstração material. Em termos de narrativa, os objectos seleccionados evidenciavam a aceitação da presença portuguesa nos territórios orientais, reforçada pela encenação de algumas marcas de poder, como os retratos dos vice-reis”⁴⁶⁸.

Foram dadas a Reinaldo dos Santos condições que José de Figueiredo não tivera. Também o tempo contribuíra para acrescentar à mostra londrina o que antes só fora enunciado. Todavia, e em abono do meu argumento de continuidade, veja-se o efeito místico e solene conseguido na “Sala I, séculos IX a XIV” com alguns dos recursos propostos por Figueiredo –, o uso das (aqui em cópia) tapeçarias da conquista de Arzila em fundo, e a concentração emotiva de uma peça destacada, aqui o Cristo de Santa Cruz de Coimbra (Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, E-295) em substituição

⁴⁶⁵ CMRSIQ, Fundo Reinaldo dos Santos, Viagens: Viagens Fora da Europa. Notas e Apontamentos, *Viagem à Índia e Ceilão* [pasta com apontamentos manuscritos], [1954], ver anexo Documentação, n.º I.6.

⁴⁶⁶ Santos, Reinaldo dos – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”, p. 3.

⁴⁶⁷ Sobre este assunto veja-se Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, vol. I, pp. 96-9.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 124. Sobre o discurso museográfico da exposição ver pp. 114-44.

da Custódia de Belém [Fig. 17] –, a escolha de peças emblemáticas – outra vez a custódia de Gil Vicente, “peça máxima deste conjunto”⁴⁶⁹, bem como a pintura de Nuno Gonçalves, de Vieira Portuense e de António Domingos Sequeira (num conjunto representativo do retrato e que se esgotava no início do século XIX, como proposto) – ou a importância conferida à cartografia, e que José de Figueiredo recuperara da exposição colombina de 1892.

De resto, e apesar do esforço museográfico que a exposição exigira, lá estavam os suaves plintos atapetados com uma mesa (indo-portuguesa ou não) em cima e, algumas delas, adornadas com uma porcelana ou uma faiança, exactamente como vimos desde 1929.

Na sala dedicada à arte colonial, um plinto corria três das paredes, servindo de poiso a um par de biombos (MNAA, 1638 e 1639 Mov) e a uma série de mesas, arcas e contadores com trempe (um deles com o relicário do Convento do Carmo da Vidigueira, MNAA 99 Our). Ao centro da sala, o conjunto de plinto, tapete e mesa indo-portuguesa já referido; as paredes, cobertas de tapeçarias (entre as quais a da Fundação Ricardo Espírito Santo “à maneira de Portugal e da Índia”), o frontal de altar do V&A (IS 15-1882); e, nas paredes deixadas livre pelo plinto, três vitrines: duas, com manuscritos iluminados e mapas; a terceira, com estantes cheias de um bric-à-brac de objectos de que se falará a seguir [Fig. 18 e 19].

O aparato que quer a dimensão quer a qualidades das peças expostas conferia à sala era nobilitado pela presença do retrato de dois vice-reis (Afonso de Albuquerque e D. João de Castro) – efeito reforçado pelo facto de ladearem uma colcha do V&A, protegida por um vidro – na altura em Lisboa para restauro, e pelo facto se ter acrescentado na terceira vitrine uma série de objectos: para além de porcelana chinesa, caixas japonesas, uma escrivaninha e cofres indo-portugueses, o cofre cingalês de marfim – “de Cingalese Jewel Box”, numa evidente transliteração da aparência do objecto para a sua, assim designada, suposta função – da *Schatzkammer* de Munique (n. 1241), marfins afro-portugueses – o saleiro (MNAA, 750 Esc), ainda lido como “African Ivory Box” e a píxide do Museu Grão Vasco em Viseu (n. inv. 1306); numa concretização do projecto enunciado por Figueiredo em 1931 – e o cofre de filigrana

⁴⁶⁹ *Exposição de Arte Portuguesa em Londres, 800-1800*. [Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes], 1957, p. 22, cit. in Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, vol. I, p. 90.

goesa (MNAA, 577 Our) que fora pertença de D. Filipa de Vilhena, viúva do vice-rei D. Matias de Albuquerque⁴⁷⁰.

Registe-se que não obstante a importância que Reinaldo dos Santos deu ao assunto, a exposição não foi legendada⁴⁷¹, o que não facilitou certamente a transmissão da mensagem. De qualquer das formas, os marfins fizeram a sua entrada no circuito das exposições internacionais que usavam a arte colonial no seu programa. Marfins, mas não em escultura de vulto, pesasse embora o facto de (como vimos atrás) estar museologicamente caracterizada como tal desde 1947, concretizando assim o meu argumento inicial: apesar de haver uma continuidade nas directrizes do que foram as propostas de José de Figueiredo para as exposições internacionais de 1929 e 1931, o guião da exposição londrina de 1955 dispensava a narrativa museológica e os seus agentes (mas não o discurso museográfico), uma vez que se tratava de um projecto propagandístico no qual a “grandeza” da arte se inseria como dispositivo de demonstração e não como objecto (artístico) de análise. O que, igualmente, o exíguo catálogo justifica, não só pela dimensão, mas sobretudo por se limitar aos textos introdutórios (genéricos e de circunstância) e à entrada das peças resumida a meros bilhetes de identidade.

II.1.10 – De volta aos programas nacionais

O panorama que acabei de traçar haveria de mudar, já no pós-25 de Abril, numa das mais importantes manifestações da vontade do país em alterar o rumo da sua geopolítica cultural, consubstanciada numa exposição patrocinada pelo Conselho da Europa. O que não deixa de ser interessante de verificar no programa dessa exposição é que a arte colonial voltou a ser chamada aos *foras* de discussão da identidade – aliás, como vimos, fizera um percurso imperturbável da monarquia para a república, passando pelos quarenta anos de Estado Novo – e que o que antes era utilizado para defender um “direito histórico” que de alguma forma se afirmava em oposição à Europa, tenho sido então usado no discurso de integração europeia. Como foi essa subtil continuidade operada é o que analisarei de seguida.

⁴⁷⁰ *Exhibition of Portuguese Art, 800-1800*, pp. 100-7, cat. 529 a 565.

⁴⁷¹ Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, vol. I, pp.55-6.

II.1.10.1 – XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura, 1983

Temos visto, até este momento, como de um intuito essencialmente comercial, carregado de preocupações relacionadas com o “progresso” das nações, se construiu uma narrativa identitária para a qual a arte colonial foi chamada. Inseridos num movimento de estudo e valorização da arte portuguesa, os objectos artísticos resultantes da experiência ultramarina portuguesa foram fundamentais para justificar a originalidade e autenticidade da arte portuguesa. De alguma forma eram espelhos de uma identidade que pela história – fosse a que ligava a Península Ibérica à presença árabe fosse pela relação ancestral aos espaços do império – se mostrava exógena à Europa, sendo que esta era por vezes, inclusive, afrontadora dos “direitos” portugueses.

Sujeita a tensões internas próprias de cada momento, esta realidade sobreviveu à queda da monarquia, da I República e do Estado Novo. Sobrevivendo a tudo isto o país procurava, em final da década de setenta início da de oitenta do século XX, um novo rumo, perdidos que estavam definitivamente os espaços que formaram – o ainda descontínuo – último império europeu. Foi neste sentido que a viragem para a Europa além-Pirinéus se colocou como natural e Portugal pediu a adesão (1977) à, pós-II Guerra Mundial, Comunidade Europeia Económica, que então se mostrava pujante e em crescimento.

As Exposições de Arte, Ciência e Cultura foram criadas pelo Conselho da Europa em 1954, como uma evidente preocupação de fomentar a política cultural de cariz especificamente europeu, num continente dilacerado pela recente guerra. Sem querer ser exaustiva, registre-se que a primeira foi realizada em Bruxelas e tinha por tema “A Europa humanista”, a décima sexta teve lugar em Florença, em 1980, sob a égide de “Florença e a Toscana dos Médicis na Europa do século XVI”. Pelo que atrás ficou exposto é possível verificar duas coisas: a primeira, que aparentemente os temas mais genéricos tinham-se apurado em mais concretos e que havia três anos que não se organizava uma mostra de tal índole. Portugal recuperou por isso o mecanismo através de uma candidatura que foi aceite. O tema? “Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento”.

Em última instância, pese embora o invólucro mais propagandístico da exposição de 1956, não houve de facto uma *mudança de paradigma*, antes pelo contrário. Sob o propósito de “incrementar a cooperação entre instituições e agentes culturais dos países membros do Conselho da Europa”, reforçava-se a ideia de que era

“no relacionamento de outras áreas geo-culturais com a Europa através de Portugal e de Portugal firmado na Europa que se produz[iam] e alcança[va]m os mais variados resultados das grandes Descobertas”, uma vez que “em Portugal est[áva]mos a dar um passo importante na expressão inalienável da **nossa identidade cultural europeia, de forma singular e interessante** quando é a própria temática a sugerir e a concretizar a participação de outros países fora do Conselho da Europa, Assim se veícula, como tal, **o nosso país a interlocutor natural e histórico entre a Europa e esses novos mundos.**” A doutrina é outra, o vocabulário também, mas na prática Portugal continuava a afirmar-se na Europa através de valores *históricos* agora como *interlocutor* que, todavia, assinalava a sua *singularidade*⁴⁷².

A familiaridade de propósitos entre esta exibição quase no ocaso do século XX e as primeiras novéis exposições internacionais é tal que se chegou ao ponto de ser “para além do **diálogo mais vasto e deliberado entre documentos e obras de arte**, formas de quotidiano e expressões de sobrevivência, escolhidas desde o século XIV e a primeira metade do século XVII, tem ainda uma função essencial. Tornou-se o momento propício para a **recuperação do património arquitectónico urbano** onde a *Mostra* terá lugar, o que naturalmente se integra afinal na filosofia do *renascimento das cidades* concebida e proposta pelo Conselho da Europa.

Torna-se, assim, parte integrante da Exposição a própria cidade de Lisboa, antiga **capital do Império.**” Afinal, o império continuava a condicionar a leitura que os portugueses faziam de si próprios. E este foi o programa que se apresentou nos cinco núcleos escolhidos, monumentais – Torre de Belém, Mosteiro dos Jerónimos, MNAA, Casa dos Bicos, Mosteiro da Madre de Deus –, pois claro, num “discurso cultural expressivo para os portugueses se reencontrarem com o seu passado histórico”⁴⁷³. Aliás,

⁴⁷² Pedro Canavarro, “Prefácio”, in *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Abre-se a terra em sons e cores”: As descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura – Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1983 (coord. Jorge Borges de Macedo) (daqui em diante *XVII Exposição – Museu Nacional de Arte Antiga*), vol. I, p. 19 (negrito meu). Este prefácio repete-se em todos sete volumes dos catálogos. “Singular é ainda a coincidência tanto dos Descobrimentos Portugueses dos séculos XV e XVI como na realização desta Exposição se terem desenvolvido através de uma íntima ligação à Europa. Ontem, através das informações científicas, técnicas, religiosas e culturais da civilização europeia de Quatrocentos. Hoje, por participação de um organismo internacional – o Conselho da Europa.” (vol. I, p. 19).

⁴⁷³ *XVII Exposição – Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 21 (negritos meus): “Este universo é o mesmo em que hoje vivemos. Ainda hoje o português, apesar de tudo, consegue abraçar a aventura do seu quotidiano num natural enquadramento com os caminhos que a sua própria História lhe abriu. Não de certo nos mesmos termos. Precisamente por isso este acto cultural torna-se histórico. A Exposição, na filosofia que lhe está implícita, torna-se também num significativo encontro de geração. Através das obras

em 1981 publicou-se em *Diário da República* um despacho do gabinete do ministro da Cultura e Coordenação Científica, Francisco Lucas Pires (1944-1998), que determinava o início dos trabalhos visando a criação do Museu Nacional dos Descobrimentos⁴⁷⁴.

Monumental foi também, realmente, o trabalho de equipa que o comissário-geral apontou no prefácio e que correspondeu a um primeiro momento de discussão museológica e historiográfica.

Este evento – que se constituiu em seis mostras e esteve patente entre Maio e Outubro de 1983⁴⁷⁵ – e que como vimos estava longe de lançar um novo paradigma foi, contudo, profundamente inovadora em alguns aspectos. O empenho colocado na reabilitação urbana de espaços nobilitantes da cidade, bem como na recuperação de

de arte nacionais ou vindas de outros continentes, Portugal reencontra-se projectando-se na Europa e no mundo de hoje. À sua acção histórica impõe-se a nossa consciência do presente para que este discurso expositivo seja o relançamento de um vasto diálogo cultural.”

⁴⁷⁴ “É uma lacuna incompreensível a falta de repositório vivo e público da grande obra dos descobrimentos. Essa falta ainda é mais sensível após o que se tem chamado encerramento do «Ciclo do Império» e na altura em que, face ao processo de integração, é decisivo assinalar, de maneira duradoura, a nossa grande contribuição para a abertura da Europa e a afirmação do seu papel no mundo. Também a presença do mar, de outros espaços e de uma vocação universalista, convivial e policêntrica na formação da nossa cultura dever ser traduzidas à volta do grande acontecimento que deu mais sentido comum e original à nossa expressão como país – os Descobrimentos. A força cooperativa e irradiante da cultura portuguesa deve ser organizada à volta de uma instituição densa e viva erguida à volta da nossa mais pujante experiência histórica, e que poderá ser não só um factor de identidade e independência, mas também de trabalho comum com povos da mesma língua. (...) A oportunidade, porém, é agora mais propícia dada a possibilidade de aproveitar as energias, o trabalho e a conservação e ampliação sucessiva dos resultados do que vier a ser a XVII Exposição Europeia de Arte, a realizar em Portugal em 1983.”, *Diário da República*. II.ª série. N.º 243, 1981, 22 de Outubro.

Este é um tema recorrente, partilhado por vários quadrantes públicos (e políticos) do país, divulgado em palcos com grande impacto através de ideias genéricas. Veja-se a este propósito o artigo assinado por Alexandra Prado Coelho, “Há um museu dos Descobrimentos para o espaço da Arqueologia”, a propósito da política do Ministério da Cultura dirigido por Gabriela Canavilhas. *Público*, 2010, 15 de Abril (consultável on-line em <http://www.publico.pt/portugal/jornal/ha-um-museu-dos-descobrimentos-para-o-espaco-da-arqueologia-19195820>).

⁴⁷⁵ Para além do volume já referido, foram publicados mais seis. Um deles corresponde também à exposição do MNAA e os restantes aos outros quatro núcleos expositivos, sendo que o Mosteiro dos Jerónimos apresentou duas exposições distintas. Por ordem de número de volume: *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “A mão que ao ocidente o véu rasgou”: Armaria dos séculos XV a XVII – Torre de Belém*, vol. 3 (coord. Augusto Mascarenhas Barreto, José Eduardo Pisani Burnay e Rainer Daehnhardt); *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “É a voz da terra ansiando pelo mar”: Os antecedentes medievais dos descobrimentos – Convento da Madre de Deus*, vol. 4 (coord. José Matoso); *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Cumpru-se o mar”: As navegações portuguesas e as suas consequências no Renascimento – Mosteiro dos Jerónimos I*, vol. 5 (coord. Avelino Teixeira da Mota e Luís de Albuquerque); *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Cumpru-se o mar”. A arte e a missão na rota do Oriente – Mosteiro dos Jerónimos II*, vol. 6 (coord. Avelino Teixeira da Mota e Maria Helena Mendes Pinto) e *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “O homem e a hora são um só”: A dinastia de Avis e a Europa – Casa dos Bicos*, vol. 7 (coord. Vítor Pavão dos Santos), todos publicados em Lisboa: Presidência do Conselho de Ministro, 1983.

interiores (cujo caso mais expressivo é o do MNAA), levou à alteração do percurso museológico deste e à criação do Museu do Azulejo (no Mosteiro da Madre de Deus, anteriormente um mero depósito do primeiro), assim como à reconstrução (polémica) da emblemática Casa dos Bicos.

Por outro lado, fixando o projecto nos descobrimentos, surgia pela primeira vez no discurso oficial a ideia do *diálogo cultural*, que derivou, como sabemos, em múltiplos – tais como encontro de culturas, miscigenação, lusofonia, etc. –, cujo reflexo acabou por ser, em muitos casos, contra-producente, uma vez que se assistiu à cristalização dos conceitos ao invés de a uma reflexão sobre a própria identidade com base em instrumentos antropológicos. A juntar, a associação à narrativa religiosa – facilitada pela ideia de uma herança também ela identitária, tornada, por isso, contemporânea e vivida, mas que tem subjacente, aspectos, avaliações e posições profundamente paternalistas, consubstanciadas, de forma expressa ou não, nos mitos da *vocação* e do luso-tropicalismo⁴⁷⁶ – que vinha, afinal, em linha directa de outros acontecimentos como já vimos (ponto I.4.2).

Finalmente, a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura (daqui em diante XVII.^a) trouxe uma série de modelos novos que estabeleceram um padrão. O primeiro dos quais, e respondendo por fim a alguns dos problemas levantados ao longo da escrita deste capítulo, o reenquadramento do ponto de vista conceptual, que conferiu aos/às historiadores/as, historiadores/as de arte e conservadores(as)/museólogos(as) o papel de comissários e intérpretes das áreas técnicas, enquanto especialistas temáticos e formativos.

E, em concreto, dois grandes contributos em futuras iniciativas na área museal: no catálogo e na forma de expor.

Ainda que os objectos resultantes da experiência ultramarina portuguesa emergissem em diferentes contextos no decurso das páginas dos catálogos, a questão artística colonial concentrou-se na mostra dos Jerónimos dedicada a “A arte e a

⁴⁷⁶ Sobre este assunto ver, Cristiana Bastos – “Tristes trópicos e alegres luso-tropicalismos: das notas de viagem em Lévi-Strauss e Gilberto Freyre”. *Análise Social*. Vol. XXIII. N.º 146-147, 1998, pp. 415-32, Raquel Sofia Rodrigues Rosa Machaqueiro – *Tropicalidade e lusofonia. Imagens e representações identitárias num contexto pós-colonial*. Lisboa. Dissertação de mestrado em Antropologia apresentado ao Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2003 (texto policopiado) e Luís Trindade – “Minha língua é a pátria portuguesa. A linguagem na construção do nacionalismo”. In *Arte & Poder*. Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (coord.). Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2008, pp. 457-64.

missionação na rota do Oriente”. Comum a todos os livros publicados, era o esforço por elaborar textos introdutórios e enquadreadores, repletos de novidades que reuniam os mais avançados conhecimentos a nível académico, e que tinham o contraponto nas entradas mais extensas e pormenorizadas que reflectiam o acumular do saber museológico. Em harmonia com o que escrevi atrás, estas exposições e respectivos catálogos, resultaram da opção universitária pela formação e construção de um saber na via da história e da história da arte, registando-se pela primeira vez, não só o abandono dos comissariados encabeçados por *connoisseurs* e/ou figuras tutelares da sociedade, mas, sobretudo, a exclusividade na colaboração entre conservadores/as de museus e de historiadores/as e historiadores/as de arte no gizar e criar de uma exposição, e que ainda hoje perdura.

De igual modo, outra das novidades manifestou-se ao nível da discursividade museográfica. Por um lado, o abandono definitivo de uma certa concepção que levava à acumulação de objectos – visível, por exemplo, em algumas das salas de Londres em 1955-56 –; por outro, junto com o entendimento do conceito de artes decorativas, a manutenção de uma ideia de “composição de interiores” [Fig. 20] (que vinha, em moldes diversos, desde José de Figueiredo).

Neste campo o contributo da museologia é inegável (e no âmbito desta tese), particularmente, do MNAA. Por exemplo, em 1979 realizou-se a exposição temporária “Artes decorativas portuguesas, séculos XV-XVIII” em cujo catálogo a directora, Maria Alice Beaumont, defendeu o carácter pedagógico, e para o qual se exigia “o acompanhamento de outros objectos que constituem o complexo ambiental do homem do qual elas fazem parte”⁴⁷⁷. Conforme é visível na Fig. 21, o discurso expositivo da XVII.^a vinha colher aqui as suas influências mais directas, igualmente patentes na exibição que antecedeu imediatamente a do Conselho da Europa, realizada em 1980, De Goa a Lisboa.

Organizada no âmbito da realização em Lisboa do II Seminário de História Indo-Portuguesa, inseria-se na linha que temos vindo a tratar – acolitada, inclusive, por uma outra mostra montada na Torre do Tombo que se ocupava da documentação –, propondo-se “Tornar esse potencial [da história das relações de Portugal com “o Oriente”] em saber presente, em comunicação a todo o público, através da conjugação

⁴⁷⁷ Maria Alice Beaumont, “Apresentação”, in *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga. Séculos XV-XVIII* (catálogo). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 3.

da análise visual com os estudos históricos, pelo aproveitamento dos documentos coevos, [que era] função do Museu”⁴⁷⁸. Sem edição de um catálogo, substituído por uma folha informativa, fornecia ainda assim uma série de textos que ligavam objectos (alvos de uma lista no final composta por imagem e bilhete de identidade), fotografias e documentos, organizado e escrito por Maria Helena Mendes Pinto, e divididos em tipos museológicos.

Nas Figs. 22 e 23 é manifesta a continuidade nas opções museográficas pela conjugação de peças que recriassem pequenos pontos de repouso do olhar, por entre outras que, pelo contrário, narravam um percurso tipológico, fosse sobre plintos fosse dentro de vitrines.

E, com desenho diferente e materiais diversos, veja-se [Fig. 24 e 25] como é essa também a proposta da XVII.^a, designadamente, no que dizia respeito à exposição dos Jerónimos (com igual apoio técnico de Maria Helena Mendes Pinto), aqui em apreço.

O que é notório nestas imagens são dois aspectos que parecem correr de forma paralela. A um tempo, a capacidade de eleger o objecto pelo seu primado estético – concomitante com o funcional, nos tais “ambientes recriados” – que se exhibia em vitrines ou sobre plintos desenhados para os valorizar. A outro, a separação do acervo colonial da restante comunicação sobre a arte portuguesa – de alguma forma, tornando-a tão órfã e distante quanto o discurso do império sem colonizador e colonizado –, e que grosso modo ainda se mantém.

II.1.10.2 – Europália’91 e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1986-2002

E algo análogo aconteceu com as grandes exposições seguintes. Alguns anos mais tarde e já em pleno usufruto dos benefícios comunitários, Portugal foi o país convidado pelo grande festival Europália (já que incluiu colóquios, espetáculos de teatro, música, dança, cinema, lançamentos de livros e discos, etc.) cujo comissário-geral, Rui Vilar, delegou nos especialistas a concepção das exposições.

⁴⁷⁸ Maria Alice Beaumont, texto de apresentação in Pinto, Maria Helena Mendes (selecção de peças, guião e texto) – *De Goa a Lisboa. Coleções do Museu Nacional de Arte Antiga* (folha informativa). [Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1980], s.p.

Tal como tenho vindo a propor, trata-se de uma continuidade, uma vez que, não obstante o grande número de mostras realizadas (e com grande enfoque na contemporaneidade novecentista) as três exposições históricas – e repare-se que a exposição que teve mais impacto foi a dedicada ao barroco – dividiam entre si as temáticas, sendo que o império era isolado e analisado nas mostras *Via Orientalis* (cuja latinização do título era o referente mais imediato com a vertente europeia da arte analisada no interior) e *De Goa a Lisboa*.

Consolidava-se assim este novo arquétipo de classificação, análise e estudo da arte colonial fora do império, e que reflectia o discurso museológico.

As exposições *Europália* trouxeram, todavia, uma série de novidades. A começar, ao acrescentar peças no já vasto acervo de arte colonial portuguesa. Por outro lado, ao estimular o contributo de investigadores e especialistas estrangeiros que traziam um manancial de objectos e de informação – que integraram o império português em contextos mais alargados e que abriram novos campos de trabalho – o que, igualmente, confirmava a necessidade de editar nos catálogos, ensaios enquadradores e textos de contextualização histórica.

De alguma maneira, este primado foi levado ainda mais longe com a actividade da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (doravante CNCDP) – o organismo público criado pelo Decreto-Lei n.º 391/86, de 22 de Novembro⁴⁷⁹ – que tinha como objectivo a preparação, organização e coordenação das celebrações dos descobrimentos portugueses desde o século XV.

Não cabe no âmbito desta tese a análise do trabalho desenvolvido por esta Comissão, com actividade que se estendeu por mais de uma década e cuja complexidade da mesma (que passou pelos projectos de três comissários-gerais) merece exclusividade. Contudo, há que lembrar que a Comissão patrocinou um número significativo de exposições (todas com publicação de catálogos) e que esses dispositivos constituem um repositório vastíssimo de análise.

Das várias exposições patrocinadas pela CNCDP, importa referir alguns aspectos de homogeneidade e de novidade. A começar pelo primeiro, registe-se que há um seguimento com aquilo que tenho vindo a expor. Por um lado, a manutenção de campos

⁴⁷⁹ E nem por acaso sediado na Casa dos Bicos, o edifício reconstruído aquando da realização da XVII.^a, então alvo de requalificação (de novo, polémica) pela Comissão.

estanques entre os vários ramos da ciência que se debruçam sobre a actividade e comportamento humano, de forma que, as exposições sobre arte, tiveram essencialmente o contributo dos/as historiadores/as de arte, dos/as historiadores/as e dos/as conservadores(as)/museólogos(as).

Garantiu-se, por isso, a continuidade no catálogo-monografia com textos academicamente actualizados e fecundos.

De igual modo, verificou-se uma tendência para a divisão geográfica dos temas analisados – ao ponto de, por exemplo, ser visível pelo impulso que foi dado ao estudo da Ásia e/ou do Brasil – as áreas de trabalho mais intensas de cada um dos comissários.

Mas, principalmente, gerou-se uma espécie de dicotomia entre o discurso histórico e o antropológico que tem criado à historiografia de arte (nacional) desafios que ainda não foram ultrapassados.

Com efeito, a introdução da problematização e análise antropológica no programa expositivo da CNCDP terá sido uma das suas mais interessantes novidades. Com o propósito de ultrapassar os condicionalismos historicistas do discurso imperial (e que consubstancia o que tem sido o meu argumento), o contributo da antropologia trouxe à discussão conceitos diversos. Ainda assim verifica-se alguma dificuldade em que estes sejam trabalhados por outras áreas do conhecimento, provocando muitas vezes uma narrativa paralela.

De alguma forma, esta realidade vai de encontro à análise proposta por Francisco Bethencourt em 1999, quando considerava que só com a Expo'98 “se procede[ra] a uma ruptura com o imaginário histórico que caracterizou o Estado Novo”⁴⁸⁰.

Conforme penso ter ficado explícito no estado da arte desta tese, este início do século XXI precisa de distância para poder ser analisado. Ainda assim, a narrativa que aqui se tratou e a que estará em construção, não é unidirecional nem solitária. Ela tem recíproca fora de portas, quer no que respeita à análise da arte colonial portuguesa quer no que se refere ao tratamento de outras artes coloniais. Neste sentido, Portugal está hoje menos só do que orgulhosamente outrora, particularmente no que diz respeito ao trabalho desenvolvido na academia, cada vez mais diversificado e cosmopolita. A história deste contributo é o que me proponho fazer a seguir.

⁴⁸⁰ Bethencourt, Francisco – “A memória da expansão”, p. 450.

Capítulo 2 – A historiografia e os(as) historiadores(as) do conceito

Como se viu no capítulo anterior, a fortuna crítica do indo-português data de finais do século XIX e surgiu em contexto museológico como consequência de uma diferenciação, que se queria identitária das formas (decorativas) dos objectos. A par com o que se ia fazendo nas exposições e museus, foram-se desenvolvendo estudos e apropriações da designação que merecem igual atenção. De alguma forma o que me proponho fazer nestes dois capítulos é documentar a utilização e significação do termo indo-português no sentido de contribuir para o seu entendimento, evitando empolamentos e desdobramentos desnecessários.

II.2.1 – O que é o indo-português?

Por estranho que possa parecer, a resposta a esta pergunta não é nem óbvia nem fácil. Mais fácil é, genericamente, enunciar os motivos da dificuldade – indefinição conceptual na origem, a visão etnicista e imperial que lhe está subjacente, os constrangimentos da geografia política, o alargamento do uso do termo para além do mobiliário – que radica essencialmente na já longa e diversa historiografia do termo. Porém, é inequívoco que na base se encontra um produto com características híbridas e com originalidade, resultante da deslocação de pessoas para uma geografia diferente da da sua origem, e que se pode resumir em “objectos com formas ocidentais manufacturados com materiais indianos e decorados com, maioritariamente, motivos decorativos locais” conforme já foi referido por Pedro Moura Carvalho ou⁴⁸¹, de uma forma mais abrangente, a “cultura material e artística do cristianismo na Índia”, de acordo com a leitura de Paulo Varela Gomes⁴⁸².

⁴⁸¹ Carvalho, Pedro Diniz de Moura – *Indo-Portuguese Furniture*. London. Tese de doutoramento apresentada à School of Oriental and African Studies, 2003, p. 36 (tradução minha). Porém, ao contrário do que aí ficou escrito, Cristina Osswald foi a primeira autora a fazer a história da expressão “arte indo-portuguesa”, ainda que de forma sumária, ver Osswald, Maria Cristina Trindade Guerreiro – *O Bom Pastor na Imaginária Indo-Portuguesa em Marfim*. Porto. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, vol. 1, pp. 7-8.

Esta definição diz obviamente respeito às chamadas artes decorativas e figurativas ainda que existam também para a arquitectura estudos sobre a questão. Aliás, em muitos aspectos, a reflexão sobre a interpretação da arquitectura cristã na Índia está muitíssimo mais desenvolvida e consolidada, devendo-se na sua maior parte ao trabalho de Paulo Varela Gomes, e dos/as seus/suas alunos/as, enquanto foi professor de História da Arquitectura na Universidade de Coimbra. Sobre este assunto ver Paulo Varela Gomes – *Whitewash, Red Stone. A history of church architecture in Goa*. New Delhi: Yoda Press, 2011, bem como os artigos que serão citados neste cap.

⁴⁸² Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”. In *Goa: passado e presente*. Artur Teodoro de Matos e João Teles e Cunha (coord.). Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão

Ainda assim, não é fácil perceber quais as razões para que só em final de 1966 tivesse surgido no panorama editorial português uma monografia com este tema – *Arte Indo-Portuguesa* –, mais ainda escrita por Maria Madalena de Cagigal e Silva (1920-1984)⁴⁸³, na altura conservadora no Museu de Arte Popular (daqui em diante MAP). As próximas linhas tentarão contribuir para entender alguns dos motivos que justifiquem o sucedido.

II.2.1.1 – Madalena de Cagigal e Silva e *A Arte Indo-Portuguesa*

A autora, de forma desassombrada e logo no segundo parágrafo, começava por definir a arte indo-portuguesa, remetendo para Sousa Viterbo (e para Robinson, já na conclusão), escrevendo que: “tem servido para designar, com mais ou menos hesitações e restrições, tanto objectos de arte portuguesa com influência indiana, como obras de arte indiana com influência portuguesa”⁴⁸⁴.

O livro de Cagigal e Silva e a definição que nele se dava de indo-português não podiam, obviamente, evitar o equívoco da excessiva ambição do trabalho. Isto é, e como adiante se verá, embora não fosse uma das propostas de definição mais alargada do conceito, estavam em causa categorias – arte; arte portuguesa; arte indiana – que, também, por não terem sido (mal ou bem) definidas à partida, introduziam factores de instabilidade na formulação do juízo. Por outro lado, não obstante as boas intenções e o imenso trabalho de pesquisa e de troca de informação com outros investigadores, os parcos conhecimentos da autora sobre arte indiana (designadamente porque a própria reconhecia na designação de Índia a geografia que corresponde ao sub-continente indiano onde as realidades culturais, sociais e religiosas são bem diversas de região para região e de estado para estado) e arte islâmica condicionaram em muito as possibilidades interpretativas do texto.

Portuguesa/Centro de História de Álem-Mar, 2012, vol. 1, pp. 101-24 [105]. Este texto começou por ser uma comunicação apresentada em Shimla no Indian Institute of Advanced Studies em Maio de 2010 sob o título “The many memories of church architecture in Goa”. Existe ainda uma versão em inglês no prelo sob o título “The fragmented memory of church architecture in Goa” (agradeço ao autor, Paulo Varela Gomes, a imensa generosidade com que me facultou um exemplar em versão Word deste texto que ainda não se encontrava publicado e antes da apresentação pública da versão agora editada em português).

⁴⁸³ Não sendo este, face aos objectivos da tese, o espaço ideal para desenvolver biografias profissionais, ainda assim procurarei fornecer alguns dados que ajudem a perceber a formação desta conservadora que, a par com outras vidas que irei igualmente abordar, foi largamente esquecida e que teve, para o tema que nos interessa aqui, isto é, a historiografia do indo-português, uma importância considerável. Ver anexo Documentação, n.º II.1.

⁴⁸⁴ Silva, Maria Madalena de Cagigal e – *A Arte Indo-Portuguesa*. Lisboa: Edições Excelsior, 1966, p. 5.

O problema é que ao inventar uma arte indo-portuguesa – “«Estilo», no sentido artístico, será tudo quanto caracteriza e individualiza uma obra de arte ou um grupo de obras de arte” –, Cagigal e Silva tinha que desenvolver um sistema de classificação que apurasse características mais ou menos constantes, repetitivas e comuns a todos os objectos, o que seria manifestamente difícil. Por isso, o livro dividia-se em partes com cap. sobre materiais, formas, decoração (o mais extenso de todos), origem e evolução, e, dentro destas, organizava-se em tipologias, tentando relacionar toda a informação recolhida.

E o “inegável estilo indo-português” era-o porque as “peças indo-portuguesas são diferentes das obras de arte indiana e diferentes também das obras de arte portuguesa”⁴⁸⁵. Assim, o que eram a arte indiana e a arte portuguesa?

Não fugindo ao padrão que se estabelecera décadas antes Cagigal e Silva começava por um panorama histórico, uma vez que havia “necessidade de se fazer uma breve referência à evolução histórico-religiosa das duas nações em relação com a arte e dar uma noção do que foram as suas concepções artísticas”. Recuando a Alexandre Magno, reconhecia que a península hindustânica não tinha união política mas haveria “nela uma relativa unidade cultural” dravidiana que fornecia o fundo comum. Seguia evocando os episódios mais relevantes da “história” da Índia – arianos, budismo, Gândhara, período Gupta, etc. etc. – sem uma verdadeira pormenorização geográfica e cultural. Por fim, resumia as teorias que tinha lido sobre arte indiana do seguinte modo: “São muitas as teorias que existem sobre o valor e o alcance das influências sofridas pela arte indiana, mas, duma maneira geral, podemos reuni-las em três grupos: grupo de teorias que quase reduz a arte indiana a uma arte de importação; grupo de teorias no qual se dá como superficial toda a influência estrangeira na arte indiana, e, finalmente, um grupo intermediário onde, a par da tradição local em certos ramos de arte, se reconhece a marca dos povos com quem a Índia manteve relações”⁴⁸⁶. É inegável que a autora leu inúmeras e diversas obras (a bibliografia citada espelha-o), a questão é que, tanto a maior parte dos autores que citava quanto a própria Madalena, estavam mais atentos à identificação dos vestígios (ou colocado de outra maneira, à determinação das

⁴⁸⁵ *Idem*, p. 359, ambas as citações.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 165 e 169.

maneiras de influência directa) da arte europeia nas formas indianas, fosse ela portuguesa ou não⁴⁸⁷.

Já quanto à arte portuguesa, por razões fáceis de compreender, a autora estendeu-se menos, salientando a ligação da arte ao catolicismo e, grosso modo, considerando que portuguesa, era a arte feita em Portugal. Em suma, fosse no que dizia respeito à arte portuguesa fosse no que dizia respeito à indiana (agravado pela circunstância de não ser de facto especialista em artes asiáticas), não reconhecia um aspecto fundamental para o entendimento destes fenómenos: a circulação dos objectos, das formas, técnicas, materiais e artesãos, que era verdadeiro para a Europa (e para a difícil identidade de uma arte portuguesa construída com base em objectos de uso, grandemente, utilitário e religioso, mais ainda num império feito com usos de tantas nações) como para a história da arte na Índia.

Pese embora o que ficou escrito, e conforme já foi referido por Pedro Moura Carvalho, esta publicação tem a vantagem de ser profusamente ilustrada e de mostrar ao público português uma série de imagens de peças que pertencem a colecções estrangeiras, pelo que, sendo afinal o texto mais abrangente sobre o tema e, também, devido ao seu impacto, contribuiu para criar uma série de mitos que se perpetuam até aos nossos dias⁴⁸⁸. Todavia, tem igualmente aspectos de grande novidade, como o facto de discutir alguns dos locais de fabrico e ter chamado a atenção para as “obras realizadas para utilização de indianos, como [lhe] mostra[va]m peças de mobiliário antigo criado para uso próprio, existentes em casas de indianos de vários pontos da província de Moçambique”.

Esta frase abre-nos caminho para a sua biografia e para uma caracterização da circunstância sócio-política do momento em que o livro foi escrito, sintetizada na frase final do texto: “Assim, daremos por terminado um trabalho, mas não as investigações sobre um assunto do maior interesse, não só para nós como apaixonadas dos temas das relações Oriente-Occidente, como para o País a que temos a honra e o gosto de pertencer”⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ “Parece-nos ainda que há muita fusão no caso da arte indo-portuguesa, fusão que frequentemente nos impede de destacar os elementos ocidentais dos orientais quanto mais não seja, na decoração.”, *ibidem*, p. 359.

⁴⁸⁸ Carvalho, Pedro Diniz de Moura – *Indo-Portuguese Furniture*, p. 43

⁴⁸⁹ Silva, Maria Madalena de Cagigal e – *A Arte Indo-Portuguesa*, citações nas pp. 359 e 360.

A realidade é que a obra de Madalena de Cagigal e Silva se inscreve num momento profundamente nacionalista em que todas as formas de propalação e valorização da nação portuguesa foram usados propagandisticamente (este aspecto terá maior desenvolvimento no ponto II.2.5.1). O problema é que 1966 era, apesar de tudo, um ano relativamente tardio para o que poderiam ser os propósitos mais imediatos deste livro – os territórios indianos sob administração portuguesa eram independentes desde 1961 e a guerra nas então colónias africanas estava no seu auge –, pelo que há que procurar mais longe para o entender.

Publicado em Dezembro de 1966, muito do material iconográfico utilizado no mesmo (fotografias, desenhos, etc.) e algo do que ficou escrito, era devedor da missão à Índia ocorrida em 1951 e realizada por Mário Tavares Chicó, Carlos de Azevedo, Humberto Reis e pelo fotógrafo José Carvalho Henriques⁴⁹⁰ (a que voltarei adiante). Algumas questões muito interessantes surgem desta constatação. Por um lado, e sabendo que a missão de 1951 tinha óbvios propósitos políticos de mapeamento e classificação de um território arquitectónica e urbanisticamente português na Índia (face à pressão que Portugal sofria desde a independência da Índia em 1947), por que razão mediou uma década entre a viagem e o texto (designadamente, atendendo a que ao longo do respectivo decénio Mário Tavares Chicó e Carlos de Azevedo foram rentabilizando e divulgando o trabalho desenvolvido *in loco* através da escrita de uma série de artigos publicados nas mais credenciadas revistas portuguesas e internacionais)? As chamadas artes decorativas não se inscreviam no projecto de um Portugal uno do Minho a Timor? E, ainda, por que razão foi o trabalho confiado (e foi confiado ou foi proposto pela autora?) a Madalena de Cagigal e Silva (na altura conservadora do MAP) e não a algum conservador/a do MNAA?

Não tenho respostas definitivas para estas questões, mas tenho alguns dados que se configuram como novidade. Não há no livro qualquer pista quanto às razões para o momento de publicação do título e nada na documentação que consultei e na análise que fiz aos dados em apreço sugere que o livro tenha sido uma encomenda. Como a autora

⁴⁹⁰ “His [Carvalho Henriques] photos and Chicó’s drawings constitute the first large scale, scientific survey of the churches, forts and Hindu temples in Portuguese India.”, Paulo Varela Gomes, comunicação apresentada em Shimla no Indian Institute of Advanced Studies em Maio de 2010 sob o título “The many memories of church architecture in Goa”, p. 18 (texto policopiado).

disse a sua “maior entrega” havia sido à arte indo-portuguesa e por isso este seria um projecto pessoal, ou quando muito, da casa editora⁴⁹¹.

Por outro lado, a publicação definitiva da obra ter-se-á arrastado por razões que não consegui apurar. Numa entrevista concedida em Agosto de 1964 mencionava-se que essa se encontrava em vias de publicação e fazia largas referências à mesma; nas suas palavras: “A oportunidade desta publicação é inegável por quanto constituirá mais um documento, e dos de mais valia, a atestar, que a presença dos portugueses na Índia se manifestou desde que lá fundearam as primeira naus não apenas como a de conquistadores, mas também nos domínios do Espírito e da Arte, onde a sua influência se fez sentir, inspirando artistas nativos e dando origem a uma nova arte híbrida indo-portuguesa em que maravilhosamente se combinaram as formas da Metrópole com a exuberante decoração indiana”⁴⁹².

A verdade é que o interesse da autora por temas relacionados com a Ásia se revelara desde cedo. Em 1946 licenciara-se em Ciências Históricas e Filosóficas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com tese sobre as *Relações artísticas entre Portugal e a China (séculos XVI-XVIII)* e logo três anos depois fez o levantamento e escreveu “Alguns motivos decorativos orientais na arte indo-portuguesa”, nas palavras da futura conservadora “por necessidade de serviço no Museu Nacional de Arte Antiga para onde fui trabalhar quando terminei o meu curso”⁴⁹³. O museu procuraria manter, estrategicamente, um caminho interrompido com a ida de Luís Keil para o pólo do Museu Nacional dos Coches (aqui em diante MNC) (que, como se verá adiante, desenvolvera estudos pioneiras em temas que hoje se inserem na arte colonial portuguesa) desde 1938.

⁴⁹¹ “– Conhecemos a maior parte dos seus trabalhos e as suas investigações a que se tem dedicado. Digamos, por favor, de todas as suas obras, aquela que mais a interessou e à qual se consagrou inteiramente?; – Por circunstâncias da vida e porque tudo quanto é letra e especialmente história de arte me interessa – o mesmo não posso dizer a respeito das ciências – nunca consegui dedicar-me «inteiramente» a nenhum assunto. Mas a obra a que mais completamente me entreguei, foi sem dúvida, a «Arte Indo-Portuguesa» agora em vias de publicação.”, Gomes, Maria Manuela David (dir.) – “Página Feminina: A obra a que mais completamente me entreguei foi, sem dúvida, a «Arte Indo-Portuguesa» agora em vias de publicação. Afirmou-nos a Dr.^a Maria Madalena de Cagigal e Silva conservadora do Museu de Arte Popular, em Lisboa”. *Notícias de Setúbal*. Ano 3. N.º 121, 20 Agosto 1964, pp. 2 e 5 [2]. Esta entrevista, na qual confirmava ter iniciado os estudos sobre a arte indo-portuguesa no MNAA sob a direcção de João Couto e Maria José de Mendonça, é, aliás, um documento precioso para o estudo do entendimento e acção de Madalena de Cagigal e Silva nos museus e no seu papel de conservadora.

⁴⁹² *Idem*, p. 5.

⁴⁹³ “– Qual foi o motivo que a levou a interessar-se, a apaixonar-se digamos, pela Arte Indo-Portuguesa?; – Em primeiro lugar, pelo interesse despertado em mim em relação a tudo quanto é oriental, por viagens realizadas em criança.”, *ibidem*, ambas as citações na p. 5.

Este trabalho foi reutilizado na publicação (inserido, a propósito, na bibliografia), essa sim mais relevante para a historiografia do indo-português, do cap. que Cagigal e Silva escreveu para a primeira grande síntese da arte portuguesa, dirigida por João Barreira (1866-1961)⁴⁹⁴.

Este dado não é pouco relevante, e por três motivos principais. Por um lado, porque *Arte portuguesa* é um trabalho com contornos pioneiros no panorama de publicações dedicadas à arte em Portugal – é a primeira história da arte impressa no país tematicamente abrangente e foi escrita pelos maiores especialistas de cada uma das áreas –, por outro, porque inclui Madalena Cagigal e Silva nesse leque de especialistas (conferindo-lhe igualmente a competência sobre o tema que se lhe pegou à pele) por fim, porque esta foi a primeira e (durante muitas décadas seguintes) a única história da arte geral que incluiu na sua formulação a arte colonial (nos moldes geograficamente mais circunscritos e com os atavismos inerentes à época, mas ainda assim), precisamente através do texto desta autora.

Saídos do prelo em datas imprecisas, os quatro volumes que compõem a obra começaram a ser impressos em 1946 com o título dedicado à arquitectura e escultura, da exclusiva responsabilidade de João Barreira, e que reunia alguns textos dispersos

⁴⁹⁴ Nascido em Chaves em 1866, era o mais velho de cinco irmãos. Concluiu a instrução primária na terra natal, seguindo depois os estudos na Escola Académica do Porto. Ai conheceu e fez amizade profunda com Guerra Junqueiro, iniciando igualmente o interesse pelas letras e pelo colecionismo. Ingressou depois, por pressão paterna, na Escola Médico-Cirúrgica do Porto (deixando assim de lado o sonho de seguir arquitectura), onde conheceu Júlio de Matos que o influenciou decisivamente na escolha da especialidade neuropsiquiátrica. Enquanto estudante e depois da conclusão da licenciatura (em 1892) viajou por Paris onde cultivou os estudos da especialidade, bem como o gosto pelas artes e letras. Tendo regressado ao Porto para exercer medicina, por lá ficou pouco tempo, uma vez que em 1896 já se encontrava em Lisboa onde se junta ao grupo de ilustres de que faziam parte Afonso Lopes Vieira, Augusto Gil, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, Bulhão Pato, Columbano, António Arroio, etc. Mantendo a actividade de médico durante algum tempo, manifestava inúmeras vezes o seu descontentamento, pelo que foi com inevitável alegria que recebeu o convite de Sousa Viterbo para o substituir na Escola de Belas-Artes na cadeira de Arqueologia. Começou aqui o percurso profissional, que não mais cessou, de João Barreira nas artes e letras. Em 1919 já se encontrava a leccionar Estética e História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (até 1936), altura em que também foi nomeado director do Museu de Escultura Comparada, anexo à Escola de Belas-Artes de Lisboa. A par da actividade profissional, João Barreira manteve intenso caudal de publicações, quer de textos de carácter mais intimista e pessoal quer de obras relacionadas com a história da arte em Portugal, tendo estado igualmente presente em inúmeros colóquios no país e fora dele. Sobre este assunto ver Barreira, Catarina Fernandes – “Do escalpelo para a Arte: o acervo do Prof. João Barreira (1866-1961)”, comunicação apresentada ao Colóquio Internacional Medinfor II – A Medicina na Era da Informática, no Porto entre 21 e 23 de Novembro de 2011, consultada em 2013.11.28 em https://www.academia.edu/3475512/Do_escalpelo_para_a_arte_o_acervo_do_Prof._Joao_Barreira_1866_-_1961 Para uma informação sobre a vida e acção de João Barreira mais pormenorizada ver Catarina A. M. Fernandes Barreira – *João Barreira e a historiografia da arte portuguesa*. Lisboa. Dissertação de mestrado em Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2003.

anteriormente publicados em periódicos. O segundo e terceiro volumes foram dedicados às artes decorativas e mereceram que Barreira escrevesse um Prefácio (sem, contudo, não fez menção ao texto de Cagigal) no qual remetia para a exposição de 1882 a revelação “a críticos, artistas e simples amadores que havia no país uma abundantíssima colecção de objectos suntuários, restos ainda notáveis de uma riqueza dispersa ou perdida, afirmando um passado de produção decorativa intensa em que o esforço nacional tinha impresso o cunho do seu espírito e segurança da sua técnica”⁴⁹⁵. Barreira inscrevia-se indefectivelmente no grupo de estudiosos “patrióticos” (num termo que também usava neste Prefácio) que procurava e propagava a essência da arte portuguesa.

Foi Madalena de Cagigal e Silva a fornecer-me uma data aproximada para a edição dos dois volumes dedicados às artes decorativas. No seu *curriculum vitae* indica a data de 1953 para a escrita do texto e⁴⁹⁶, de facto, quer as datas dos catálogos das exposições no V&A (1948 e 1951) quer a nota que finaliza o texto, reportam para uma edição posterior a 1952.

Ainda que resumida, a bibliografia que a autora fornecia no fim do texto mostra que por essa altura já tinha beneficiado de idas em trabalho a Londres, onde terá recolhido grande parte da informação que, aliás, estava muito actualizada para o estado dos conhecimentos na altura. A definição que Madalena dava de arte indo-portuguesa era a mesma que repetiria anos mais tarde na publicação de 1966, tendo como única nota dissonante o facto de considerar que esta dizia respeito “em especial, ao ramo das artes industriais”⁴⁹⁷, o que atesta a maior ambição do título posterior e, do mesmo modo, o alargamento de campo que a influência da missão de 1951 permitira.

Do mesmo modo, na sùmula que fez sobre as colecções que possuíam objectos indo-portugueses, deixava perceber que as conhecia por tê-las visto fosse directamente fosse por fotografia. Precisamente este ponto levanta algumas questões. Ainda que nos seus *cv* não estejam explícitas datas, é natural que Madalena já tivesse estado em Londres e conhecesse John Conran Irwin (1917-1997)⁴⁹⁸. O certo é que manteve com

⁴⁹⁵ João Barreira, “Prefácio”, in Barreira, João (dir.) – *Arte portuguesa. As Artes decorativas*. Lisboa: Edições Excelsior, [s.d.], vol. 1, pp. 5-6 [5]. O quarto, e último volume do título, foi dedicado à pintura. 1946 é também a data fornecida em Gonçalves, António Manuel – *Historiografia da arte em Portugal*. Sep. Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Vol. XXV, 1960, p. 63, nota 3.

⁴⁹⁶ Ver cronologia no anexo Documentação, n.º II.1.

⁴⁹⁷ Maria Madalena de Cagigal e Silva, “A arte indo-portuguesa”, in Barreira, João (dir.) – *Arte portuguesa*, vol. 1, pp. 245-264 [245].

⁴⁹⁸ Curador da colecção de arte asiática do V&A em Londres. Nascido em Chennai (a antiga Madrastra), estudou em Inglaterra e teve várias profissões antes de voltar para a Índia em 1942, onde trabalhou com

este uma amizade ao longo da vida e era periodicamente requisitada para dar pareceres e trocar impressões sobre têxteis com o inglês, conforme o atesta uma carta ainda hoje guardada na pasta “Indo-Portuguese Embroideries” no Asian Department do V&A⁴⁹⁹.

Independentemente de já o conhecer pessoalmente ou não, Cagigal conhecia e lera o trabalho de John Irwin, designadamente os dois catálogos sobre arte e bordados indianos citados na bibliografia, de onde provavelmente terá colhido muitos dos dados que desenvolveu sobre a influência indiana nos objectos que tratou. Madalena foi bastante cuidadosa na escrita do seu texto para a obra de João Barreira: não fez afirmações conclusivas e chamou várias vezes atenção para o estado embrionário dos estudos e do levantamento documental. Todavia, assumiu uma diferença de interpretação entre as leituras que se seguiam em Portugal e em Inglaterra; nas suas palavras: “Em Portugal tem-se usado principalmente no sentido decorativo, enquanto John Irwin, (...) compreende por «arte indo-portuguesa» mais uma técnica do que uma combinação de ornatos”⁵⁰⁰ (voltaremos a John Irwin mais adiante). Por fim, era já notório neste cap. a metodologia que a autora desenvolveria em *A Arte Indo-Portuguesa* organizando e classificando a informação em grupos estilísticos.

Entre inúmeros outros interesses e as circunstâncias profissionais que se impunham, Madalena nunca abandonou a investigação das diversas manifestações artísticas que testemunhavam a presença de portugueses na Ásia, publicando numerosos artigos e sendo igualmente a técnica convidada pela FCG e pelo Governo-Geral de Moçambique para se deslocar àquele país africano e dar pareceres, inventariar e classificar as peças de arte e etnografia de uma série de colecções públicas e privadas que ali existiam (tendo-se deslocado entre Julho e Agosto de 1966, é notório pelo parágrafo citado atrás que utilizou o que aprendeu e viu para escrever a monografia)⁵⁰¹.

sucessivos governadores de Bengala. Aí, cultivou amizade com uma série de professores, investigadores e artistas indianos tendo igualmente iniciado o estudo da história da arte. Ainda que o seu interesse pessoal se inclinasse mais para a escultura e antiguidades, o seu conhecimento da língua e a experiência na Índia levaram a que fosse colocado como conservador-assistente da secção indiana do V&A e, depois, no seu departamento de têxteis. Em 1955 publicou o primeiro livro dedicado ao tema. Em 1959 assumiu a direcção do departamento e, em 1970, do novo Departamento Oriental, onde se manteve até se retirar em 1978. Ver “Obituary: John Conran Irwin” em <http://www.sal.org.uk/obituarities/Obituary%20archive/john-irwin> (consultado em 2013.10.18).

⁴⁹⁹ Ver anexo Documentação, n.º I.22.

⁵⁰⁰ Maria Madalena de Cagigal e Silva, “A arte indo-portuguesa”, in Barreira, João (dir.) – *Arte portuguesa*, vol. 1, p. 246.

⁵⁰¹ Ver nota 489.

A amplitude de temáticas que abordou nesta viagem sintetiza de alguma forma as propostas da própria autora, já apresentadas no Congresso Internacional de Etnografia realizado em Santo Tirso (10-18 Julho 1963) e que repetiria, sumariamente, na entrevista concedida em 1964: “«Arte Popular» diz respeito a todas as realizações do povo, quer elas se possam considerar artísticas, ou não, num sentido superior. Inclui todos os instrumentos, todos os objectos que ele faz para todas as manifestações e aspectos da sua vida. Não se poderá empregar o termo de «arte» no sentido de perfeição que lhe é dado no campo de Belas Artes, mas no sentido, como ficou dito, de «realização», de qualquer coisa que se faz e, portanto, no sentido antigo, medieval, de artesanía”⁵⁰². Registe-se ainda que Madalena há muito que vinha desenvolvendo esta ideia, uma vez que considerava que a arte (das chamadas artes figurativas e decorativas à arquitectura) em Portugal era ancestralmente influenciada pelo “oriente”, no qual misturava desde a presença de quatro séculos da civilização árabe norte-africana até ao gosto pela *chinoiserie* dos séculos XVIII e XIX, numa evidente amalgamação de realidades culturais, espaciais e temporais não conjugáveis. A isto não seria alheia a sua vocação profissional (que se reflecte na escrita) na vertente da arte popular e das propostas então muito em voga dos museus e arte do povo, também circunscritos pelos conceitos – e entendimentos – em volta da etnografia que, a atestar pelas inúmeras sessões que tiveram lugar em Santo Tirso, se assumia como abarcante das várias áreas e ciências humanas⁵⁰³, pelo que percorrendo materiais utilizados, formas e técnicas seria na decoração que a autora melhor encontrava a “grande influência oriental”.

Em traços gerais, os textos que escreveu depois daqueles aqui tratados mantêm o que antes pensara. Mesmo quando introduziu uma nota de potencial novidade nos seus trabalhos – designadamente o “carácter mongólico” (entenda-se mogol), que poderia

⁵⁰² Com comunicação ao Congresso sobre “Aspectos das relações entre arte oriental e os objectos denominados de arte popular portuguesa” (e publicado nas *Actas* do encontro, vol. IV, pp. 181-5); citação na entrevista em Gomes, Maria Manuela David (dir.) – “Página Feminina”, p. 5.

⁵⁰³ A este propósito veja-se a monumental publicação em seis volumes de Fernando de Castro Pires de Lima (dir.) – *A Arte Popular em Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, [s.d.], 3 vols. e para o qual Madalena de Cagigal e Silva escreveu o cap. dedicado à “Pintura” (vol. 2, pp. 85-178), entre outros nomes conceituadíssimos no meio cultural e intelectual português da altura. Registe-se ainda que a Editorial Verbo não se poupou a esforços e que a obra foi impressa na Scarpa sob “orientação gráfica” de Fernando Lanhas. Este título teve continuidade alguns anos mais tarde em Fernando de Castro Pires de Lima (dir.) – *A Arte Popular em Portugal ilhas adjacentes e ultramar*. Lisboa: Editorial Verbo, 1968-1975, 3 vols., divididos em ilhas atlânticas, África ocidental e Índico e Ásia, para o qual a autora escreveu “Índia Portuguesa” (vol. 2, pp. 248-361).

Este é um tema que merece alguma atenção e estudo, mas não cabe no âmbito desta tese.

Sobre Fernando de Castro Pires de Lima (1908-1973) ver (consultado em 2013.12.12) <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=417>.

constituir uma nova linha de interpretação de alguns objectos indo-portugueses, através da investigação sobre a história da Índia islâmica e da sua cultura e formas procurando estabelecer as duas vias da “relação” que se dizia entre Portugal e a Índia mas que na realidade não se conhecia nem se praticava –, fê-lo para responder aos “investigadores estrangeiros [que] os nega[vam] como de influência portuguesa”, recorrendo às formas europeias e cristãs e aos motivos decorativos de origem portuguesa (inscrições, por exemplo) para fundamentar as atribuições. Justificada a autoridade através da influência portuguesa, o “carácter” mogol era também ele remetido para o domínio do decorativo e, portanto, omitindo considerações sobre os aspectos técnicos que estavam na base da questionação à “origem” dos objectos (o que também demonstra que independentemente do tipo de preocupações e possibilidades técnicas e bibliográficas que existissem noutros países, e lembremo-nos de que em Portugal não havia [e continuar a não haver] especialistas ou estudos em artes asiáticas, o salto epistemológico operado no entendimento da relação artística entre países europeus e asiáticos é relativamente recente), o que não impedia que fossem “todas estas as razões que nos levar[a]m a por a hipótese de a colcha apresentada ser originária e encomendada pelos portugueses [sic] à Índia mongólica, com quem, a despeito de certos períodos mais difíceis, não deixaram de manter relações amistosas”⁵⁰⁴.

A narrativa do exotismo (adjectivo recorrente nos textos da autora e dos seus pares) e da especificidade portuguesa que conferia a autenticidade ao indo-português era também a de um tempo feliz e harmonioso.

O seu derradeiro contributo foi a comunicação que apresentou ao II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa realizado na Torre do Tombo em Lisboa em 1980 (com o texto nas actas publicado postumamente em 1985) e ao qual compareceu já doente. Nas palavras que proferiu era audível um certo desalento, uma postura algo defensiva e uma tentativa frustrada de actualizar a informação e as interpretações que entretanto deverá ter colhido no contacto com os/as colegas que encontrou no Seminário⁵⁰⁵. Talvez este seja um dos sintomas – isto é, uma atávica desactualização na

⁵⁰⁴ Silva, Maria Madalena de Cagigal e – *Obras de Arte Indo-Portuguesas de Carácter Mongólico*. Sep. Garcia de Orta. Número especial comemorativo do 4.º Centenário da publicação de “Os Lusíadas”. Lisboa, 1972, citações nas p. 1 e 7. Registe-se que os pratos cerâmicos e as iluminuras mogóis do MNAA já haviam sido alvo de um trabalho de investigação, ver Y. A. Godard – “De quelques objets appartenant au Musée d’Art Ancien”. *BMNAA*. Vol. III. N.º 3, 1957, pp. 28-31.

⁵⁰⁵ Registe-se, todavia, que não há alterações entre a versão que dactilografou em Outubro de 1980 e a que foi publicada nas actas. Ver Silva, Maria Madalena de Cagigal e – “A história e as relações artísticas entre Portugal e a Índia”. In *II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa: Actas*. Lisboa:

interpretação que o nome de Madalena de Cagigal e Silva conferia ao indo-português –, aliado à inevitável colagem a um tempo político que se queria esquecer, que contribuem para justificar o total esquecimento a que esta conservadora foi votada. Na realidade, e ainda que solidamente fundamentada no conhecimento técnico (pese embora as interpretações exageradas e abusivas, designadamente na identificação e leitura dos significados da presença de personagens da mitologia e religião hindu, budista, islâmica nos objectos indo-portugueses), o posicionamento discursivo de Madalena de Cagigal e Silva não foge à narrativa etnicista que desde início enformou a concepção do indo-português, aqui e ali fortemente eivada do pendor nacionalista que moldou as décadas em que viveu. Recorde-se a este propósito a expressão “Espírito e Arte” que utilizou na entrevista que concedeu ao *Notícias de Setúbal* em Agosto de 1964 e remete imediatamente para o pensamento e escritos de Reinaldo dos Santos⁵⁰⁶ (e a que voltarei mais adiante).

Nas próximas páginas procurarei fornecer dados qua ajudem a explicar tão inata desactualização permitindo-nos, da mesma forma, avaliar das possibilidades de ter sido de outra forma.

II.2.2 – Reenquadramento histórico

Em 1883 Francisco Marques de Sousa Viterbo publicou na Imprensa Nacional as suas *Notas* ao catálogo da *Exposição d’Arte Ornamental*, dedicando a oitava à arte indo-portuguesa⁵⁰⁷. Apresentando-se como professor da Escola de Belas-Artes e membro da Sociedade de Geografia de Lisboa, o médico de formação reunia a série de textos de contextualização histórico-documental e análise expositiva que publicou em periódicos (a maior parte no *Diário de Notícias*) sobre a célebre Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola que se realizara no ano

Instituto de Investigação Científica e Tropical/ Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga, pp. 373-93.

⁵⁰⁶ Note-se que este terminava um artigo de 1954 escrevendo: “Será com a revisão do material conhecido, susceptível ainda de se enriquecer, que se poderá escrever, fora do facciosismo de certos historiadores, a *História da Arte Indo-Portuguesa* – capítulo essencial da arte nacional e da sua expansão no Ultramar, honra e prestígio da nossa acção civilizadora numa terra que tanto amamos.”, Santos, Reinaldo dos – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”, p. 16. Estará aí o impulso gerador da vontade de Madalena de Cagigal e Silva em escrever uma obra monográfica?

⁵⁰⁷ Viterbo, Sousa – *Exposição d’Arte Ornamental*, pp. 33-44.

anterior⁵⁰⁸. Acrescentando à informação já publicada o que entretanto recolhera de novo, o autor propunha-se narrar *apenas* “alguns apontamentos”, mesmo que se apresentassem como totalmente desconhecidos. Era esse o caso do título “A arte indo-portuguesa”, que surgira em *O Economista* poucos meses antes e que ao contrário de outras notas não foi reeditado com acrescentos⁵⁰⁹.

Sousa Viterbo foi assim o primeiro estudioso de arte em Portugal a utilizar a expressão “indo-português” como designação artística. Todavia, como já vimos, o termo não era novo e emergira mais remotamente, poucos anos antes, no âmbito do estudo das línguas e da filologia. Fora utilizado aparentemente pela primeira vez por Francisco Adolfo Coelho (1847-1919)⁵¹⁰, em 16 de Fevereiro de 1878, numa conferência proferida na Sociedade de Geografia de Lisboa, quando chamara a “atenção dos [seus] consocios e do publico para as fórmulas dialectaes particulares que algumas linguas européas (...) tinham tomado nas colonias e conquistas de Africa, Asia e America”⁵¹¹. Mais adiante Coelho acrescentava estar em condições de publicar uma *Grammatica e vocabulário do indo-portuguez*, (isto é, do dialecto português do Ceilão, de acordo com a individualização expressa das páginas 30 a 34 do texto mencionado em nota) resumindo assim a sua preocupação com o estudo dos dialectos crioulos.

Interessa referir que, tal como em outras situações e para outros temas, de maneira autónoma e sem conhecimento uns dos outros, vários autores desenvolveram trabalho paralelo. É assim, que segundo Paulo Varela Gomes um alemão, Hugo Schuchardt (1842-1927), terá usado também o termo e no mesmo âmbito: a

⁵⁰⁸ Sobre este assunto ver Gonçalves, António Manuel – “A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882”. Sep. Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga. Vol. IV. N.º 2, 1960, pp. 23-8 e o que foi escrito no capítulo anterior bem como a bibliografia que o suporta.

⁵⁰⁹ Sousa Viterbo – “A arte indo-portuguesa”. *O Economista*. II.º ano, n.º 392, 8 de Dezembro de 1882, s.p.

⁵¹⁰ Filólogo, escritor e pedagogo nascido em Coimbra em 15 de Janeiro. Filho de uma família humilde, frequentou o Liceu de Coimbra e matriculou-se com 15 anos em Matemática na Universidade da mesma cidade. Descontente com o ensino que encontrou, abandonou os estudos dois anos depois, estabelecendo para si mesmo um programa de estudos centrado em autores alemães, tendo para tal aprendido a língua. Foi professor no Curso Superior de Letras, onde ensinou Filologia Românica Comparada e Filologia Portuguesa, e assistiu à sua transformação em Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O ensino era, de facto, a sua preocupação profissional e cívica mais notória, tendo proferido uma conferência intitulada “A questão do ensino” (1871) durante as célebres Conferências do Casino. As suas concepções pedagógicas assentavam na convicção que através da educação seria possível regenerar o país, sendo um feroz combatente contra a promiscuidade entre Estado e Igreja e defendendo a liberdade de pensamento. “Coelho (Adolfo)” in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, vol. VII, pp. 41-2.

⁵¹¹ Coelho, F[rancisco] Adolfo – *Os dialectos românicos ou neo-latinos na Africa, Asia e América*. Lisboa: Casa da Sociedade de Geografia, 1881 (extraído do *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*), p. 3.

dialectologia⁵¹². Este autor foi igualmente referido por Sebastião Dalgado na nota 1 do preâmbulo de *Dialecto indo-português de Ceylão*, com o qual se consolidaria o uso do termo indo-português no domínio das línguas⁵¹³.

Esta questão é particularmente interessante quando abordada à luz do evidente caudal de origem étnica e nacionalista que o termo tinha (tem)⁵¹⁴. Não será por acaso que o concani (língua indo-ariana que começou por ser uma forma vernacular do sânscrito, falada em toda a costa de Concão, Karnataka e Kerala) fora deixado de lado nesta análise da relação da língua portuguesa com as línguas asiáticas autóctones cujos falantes estiveram, em algum momento, sob administração portuguesa. O concani falava-se no mesmo local em que as elites de origem portuguesa, brâmanes ou chardós, falavam o português europeu. Não entrava por isso, ainda que sob o primado do conhecimento filológico, na intenção memorialista e nacionalista de matriz imperial.

A designação indo-portuguesa adquiria assim contornos etnicistas bem vinculados que se jogavam num quadro de valores de poder e diferenciação que⁵¹⁵, transportada para os objectos, condicionaram (e condicionam) também os entendimentos que se fizeram (fazem) sobre a arte. O termo reflecte nestes moldes o exercício do poder no sentido em que “o dominador pode definir o subordinado” pelo que “etnicidade e identidade referem-se a processos diametralmente opostos de localizar os indivíduos numa formação social”⁵¹⁶.

Ora esta dicotomia entre etnicidade e identidade espelha bem a dificuldade que o discurso da historiografia da arte tem tido em reproduzir as reflexões que elabora sobre os objectos artísticos. O meu argumento, que revela a importância desta parte da tese e estrutura a necessidade de entender a génese e a historiografia do termo para perceber e ultrapassar os constrangimentos do seu uso, baseia-se precisamente na ambiguidade que as interpretações reflectem devido à escolha dos conceitos na produção do texto escrito.

⁵¹² Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”, vol. 1, pp. 105-6.

⁵¹³ Dalgado, Sebastião Rodolpho – *Dialecto indo-português de Ceylão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1900, p. ix. Note-se ainda que entre 1908 e 1918 Thomas Grogan publicou em onze artigos na *Numismatic Circular* um estudo sobre moedas coloniais e indo-portuguesas, mais tarde traduzido para português, H. T. Grogan – *Numismática Indo-Portuguesa*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar – Divisão de Publicações e Biblioteca, 1955 (tradução, prefácio e algumas notas de Luís Pinto Garcia).

⁵¹⁴ Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”, vol. 1, pp. 104-14.

⁵¹⁵ Almeida, Miguel Vale de – “Ser português na Trindade: etnicidade, subjectividade e poder”. *Etnográfica*. Vol. 1. N.º 1, 1997, pp. 9-31 [22].

⁵¹⁶ Almeida, Miguel Vale de – “Ser português na Trindade: etnicidade, subjectividade e poder”, p. 22-3. O autor constrói o argumento recorrendo ao livro: Edwin Wilsem e Patrick Mcallister (eds.) – *The Politics of Difference. Ethnic Premises in a World of Power*. Chicago: The Chicago University Press, 1996.

Assim sendo, como chegámos a esta situação?

II.2.3 – Na origem

Conforme se viu no cap. anterior foi John Charles Robinson quem primeiro adjectivou objectos artísticos como indo-portugueses. O seu texto no catálogo da exposição londrina de 1881 fora escrito para o público inglês e preocupava-se em fornecer informações genéricas sobre a ancestral história de Portugal (virtualmente desconhecida da plateia) e em caracterizar sumariamente as formas artísticas produzidas nele. Pelas razões que já foram abordadas, o que mais chamou atenção ao inglês (que vivia em plena e eufórica época vitoriana) foi a centenária relação entre o país e a Índia, encontrando nessa interacção artística a justificação diferenciadora dentro do território peninsular e, em geral, para a Europa além-Pirinéus. Igualmente, sem que tivesse feito uma verdadeira caracterização estilística, o curador do South Kensington Museum referia-se a móveis que considerava poderem ser objectos feitos com técnica e decoração autóctones na Índia sobre tipos de mobiliário europeus, ou em Portugal, seguindo os modelos vindos de (particularmente) Goa devido à grande importação de tais peças.

A reacção portuguesa, condicionada a um tempo pelos entendimentos (e aspectos que se queriam valorizar) e posicionamentos públicos que cada um dos intervenientes tinha sobre arte e sua(s) função(ões) e, a outro, pelas disputas pessoais em torno da concepção e montagem da exposição de 1882 no Palácio Alvor, foi algo azeda.

Sousa Viterbo foi o primeiro, começando o seu texto nas *Notas* por escrever que os “estrangeiros que só nos conhec[ia]m pelas nossas descobertas marítimas, phantasiam que Portugal ainda dev[ia] ser hoje um reflexo do Oriente” e seguindo a narrativa com inúmeros exemplos. Detendo-se em Robinson, escrevia que “a opinião (...) não nos parec[ia] ter os mais sólidos fundamentos”, uma vez que considerava que a indústria portuguesa (entendida num sentido amplo de manufactura, devedora das preocupações coevas relacionadas com as questões em torno da artes ornamentais e em

que o futuro V&A era, afinal, pioneiro⁵¹⁷) nunca tivera grande desenvolvimento e que o papel dos portugueses no comércio asiático fora de “correctores” e não de “fornecedores”⁵¹⁸. Ou seja, Sousa Viterbo questionava a rapidez com que Robinson concluía que a produção fosse portuguesa, recorrendo a documentos que compilara e transcrevia para demonstrar como a maior parte dos objectos (aí) mencionados era de origem estrangeira e que, do mesmo modo, os produtos asiáticos adquiridos pelos portugueses serviam essencialmente para presentes diplomáticos, já que era neste tipo de documentação que baseava os seus argumentos.

Por outro lado, questionava as apreciações de Robinson quanto à influência hindustânica na arquitectura manuelina uma vez que na própria Índia “os monumentos christãos erigidos pelos portuguezes, pelos poucos dados que temos, parece-nos que obedeceram inteiramente ao barroquismo. A arte indiana não parece ter causado assombro ou interesse aos nossos navegadores. Poder-lhe-iam causar estranheza e nada mais. Os productos da natureza interessavam mais que os productos das artes”⁵¹⁹. E ainda que Viterbo tivesse razão para os primeiros anos da presença portuguesa na costa indiana em que o interesse pela arquitectura foi muito reduzido⁵²⁰, não se pode dizer o mesmo das chamadas artes decorativas asiáticas; lembremo-nos que logo em 1511 aquando do afundamento do Flor de la Mar ao largo da costa de Samatra, se perderam com o navio, as tecedeiras destinadas a servir na câmara da rainha D. Maria, uma eloquente demonstração de apreço e transferência de tecnologia.

⁵¹⁷ Vejam-se as palavras: “É para sentir quo [sic] se tenha perdido a tradição d’essa industria [refere-se aos marceneiros que restaurando móveis os incrustavam de marfim “ao gosto oriental”] e todos esses trabalhos, aliás de merecimento, fiquem isolados, não havendo escolas onde os operários encontrem modelos que lhes sirvam de ensinamento e de estylo a novas composições.”, Viterbo, Sousa – *Exposição d’Arte Ornamental. Notas ao catalogo*, p. 44.

⁵¹⁸ Ainda que se use aqui a edição de 1883, o texto original foi publicado em Dezembro de 1882 (ver nota 509). *Idem*, p. 33 e 36. “Seria um trabalho especialíssimo o que nos apresentasse essas importantes e variadas relações commerciaes, não só debaixo do ponto de vista economico, mas debaixo do ponto de vista artístico e industrial. Quaes eram as mercadorias que importávamos; quaes eram as que levávamos da Europa; quaes eram emfim aquellas que para nosso uso particular adquiríamos á custa do trafico oriental, eis o que conviria saber e averiguar.”, pp. 36-7.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 41. Implícita a esta opinião está a ideia de que a arte/arquitectura indiana era uma expressão subordinada que dificilmente poderia causar mais do que estranheza aos dominadores.

Por outro lado, corrobora o que deixei escrito no ponto II.1.3.2.

⁵²⁰ Situação que se alterou, veja-se sobre este assunto Paulo Varela Gomes – “«Ovídio Malabar», Manuel de Faria e Sousa, a Índia e a arquitectura portuguesa”. In *14,5 ensaios de história e arquitectura*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2007, pp. 159-86 (texto publicado originalmente na revista *Mare Liberum*. Ns. 11-12, 1996 e que resultou de uma comunicação apresentada no Encontro sobre o Barroco e Rococó nas Zonas de Influência Portuguesa realizado na Fundação das Casas de Fronteira e Alorna em Lisboa no ano de 1994.

De alguma forma Sousa Viterbo espelhava com as suas palavras animosidades pessoais e profissionais que ultrapassavam em muito o âmbito do título do texto, revelando do mesmo modo as fragilidades nas classificações indo-portuguesas da exposição inglesa, de que a salva de fabrico português com motivos africanos actualmente nas colecções do Palácio Nacional da Ajuda (inv. n.º 4810) será o exemplo mais flagrante⁵²¹. Como o próprio advertia não “generalisâmos nem estabelecemos opiniões definitivas, porque os factos reunidos ainda não são suficientes para generalisações solidamente baseadas”⁵²².

Em suma, Sousa Viterbo não recusava o indo-português, pelo contrário, escrevia haver “elementos para se formar uma secção indo-portuguesa, secção que não dev[ia] de modo nenhum faltar quando se organiza[sse] o museu municipal” e, mesmo que não o afirmasse de forma tão clara, a o seu entendimento era semelhante ao de Robinson, considerando serem estes objectos feitos na Índia seguindo modelos e motivos decorativos europeus com técnicas, materiais, decoração e artesãos locais, ou em Portugal, seguindo o exemplo chegado da Ásia, sem que com isso deixasse de levantar questões que são ainda hoje pertinentes: a circulação das formas e dos agentes produtores das mesmas por diferentes espaços do império; a importância dos artesãos locais e dos convertidos ou não para a produção de objectos artísticos, particularmente em Goa; a importância dada às técnicas autóctones; a abordagem, apesar de tudo, diferenciada entre formas arquitectónicas e as chamadas artes figurativas e decorativas; a substituição do mais restrito entendimento de português para europeu; e, como já foi referido também por Pedro Moura Carvalho, a questão das fronteiras políticas a definirem (ou não) o primado da geografia das formas.

Talvez por ter sido surpreendido com a arte indo-portuguesa (seria interessante saber se houve contactos entre Robinson e Viterbo em 1865 e quais os moldes em que poderiam ter ocorrido), o multifacetado autor expunha nas *Notas* uma série de cautelas, hesitações e tópicos de análise que retomaria nos anos seguintes, estruturando então uma proposta de interpretação de índole diversa. As ideias gerais, o tipo de documentação e os argumentos apresentados neste texto seriam retomados num outro de 1893, sintomaticamente intitulado de *orientalismo*, e espelhando, portanto, um certo

⁵²¹ Classificada como possivelmente indo-portuguesa no catálogo da exposição londrina (Robinson, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition [...]*, cat. 88, p. 54) e sem atribuição no catálogo da exposição lisboeta (*Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva [...]*. *Texto*, cat. sala G, n.º 6, p. 128).

⁵²² *Ibidem*, p. 44. Cautelas essas que não evitaram, também, as fragilidades nas classificações indo-portuguesas da exposição lisboeta, como já vimos.

mal-estar intelectual de fim-de-século que procurava, conforme se viu no cap. anterior, adequar a realidade portuguesa aos ventos de modernidade além-Pirinéus⁵²³.

Clarificando o seu pensamento e assumindo a divisão entre a “grande arte” e as “artes industriais” num texto de 1901 (7 de Setembro), reforçava do mesmo modo as hesitações face à compreensão do indo-português e colocava na filiação orientalista a ênfase da explicação da arte portuguesa: “Por conseguinte nada mais logico que vêr-se em toda a parte um reflexo d’esse espirito de novidade e de aventura. Ahi está como o *orientalismo* penetrou na corrente do nosso sentimento esthetico. E quando digo orientalismo, dou a esta palavra uma significação latitudinaria, envolvendo n’ella o resultado de toda a nossa vasta e dilatada odysseia”⁵²⁴. Para Sousa Viterbo, a corrente dominante de compreensão da arte era o orientalismo, que explicava através da documentação, da cronologia, das personagens e acontecimentos, em resumo, da história, adjectivada de heróica e aventureira, a feição peculiar das formas portuguesas.

Todavia, reconhecia que no “tocante às artes industriaes a transfusão mutua [se havia feito] mais extensiva e intensivamente, graças á activa multiplicidade das relações mercantis em seguida ao descobrimento do novo caminha marítimo” mas, como adequar essa possibilidade com a documentação e com a estrutura mental de um homem culto de final do século XIX⁵²⁵? Nos exemplos da fundição de artilharia (ou da forma como Sousa Viterbo leu a documentação) onde os dois dados – fabrico na Índia (Goa) e primazia do europeu sobre o indiano⁵²⁶ – necessários para dar “um verdadeiro alcance” à expressão arte indo-portuguesa estavam reunidos.

⁵²³ “De feição puramente industrial e mercantil [ou seja, o que poderia ser considerado como indo-português, expressão que Viterbo não usa em todo o texto] ainda existem muitos vestígios, mas são verdadeiramente raros os monumentos de mais alta importancia. A peça de Diu e as estellas que se conservam na quinta da Penha Verde, em Cintra, sobretudo estas ultimas, são os objectos que mais despertam a atenção dos orientalistas.”, Viterbo, Sousa – *O Orientalismo em Portugal no século XVI*. Sep. do Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa. 12.^a s. Ns. 7-8, 1893, p. 7.

⁵²⁴ “Ainda ninguem nos disse, creio eu, em que consiste essa alliança da arte indiana e da arte portugueza, qual a sua influencia mutua, quaes os elementos com que uma contribuiu para o enriquecimento ou para a modificação da outra.”, Viterbo, Sousa – “A arte indo-portuguesa. Fundidores de artilharia”. *Serões. Revista Mensal Illustrada*. Vol. II, 1902, pp. 139-45 [139]; citação anterior na p. 140. Quanto aos equívocos sobre os orientalismos veja-se o que ficou escrito no cap. anterior.

⁵²⁵ *Idem*; “Que algumas das industrias orientaes se aclimassem entre nós, é tudo quanto ha de mais presumivel, não só por effeito de imitação, mas de apprendisagem directa. (...) Os vice-reis da India costumavam mandar de presente ás rainhas, mocinhas d’aquellas terras, as quaes, sem duvida, mostrariam na côrte as suas prendas, sobretudo como bordadeiras. Os vestígios d’esta corrente não são difíceis de encontrar ainda hoje em lisboa, onde há marceneiros e reparadores de moveis antigos, cuja paciente pericia faz recordar a dos chinezes.” (p. 141).

⁵²⁶ “Os fundidores e espingardeiros nativos continuariam a trabalhar no arsenal de Gôa, mas as peças que hoje possuímos teem todas a rubrical-as um nome de portuguez ou pelo menos de europeu a nossa serviço.”, *ibidem*, p. 142.

Ao mesmo tempo que Sousa Viterbo, e voltando à década de 1880, Joaquim de Vasconcelos montava e escrevia o catálogo da Exposição Distrital de Aveiro onde abordou, também, a questão do indo-português. Tal como o primeiro, detinha, quando em comparação com Robinson, um conhecimento muito mais aprofundado e documentado quer da história de Portugal quer das suas artes.

Como bem sabemos, ficavam por aí as possíveis empatias com Viterbo, a quem não poucas vezes Vasconcelos criticou e denegriu com agressividade⁵²⁷.

Na mesma linha dos dois autores anteriores, e ainda que dividindo os seus ensaios em categorias artísticas, começava por fazer uma narrativa histórica fortemente dominada por informação artística (técnicas, artesãos, objectos), mencionando pela primeira vez a transferência tecnológica e fazendo apreciações de carácter técnico (“mãos menos adestradas”; “desenho incorrecto”; “colcha de linho bordada a retroz”; “bofetes acharoados e doirados”) ou nomeando pela primeira vez os elementos decorativos (“*Fong-Hoang*”; “cão de *Fo*”; “chrysanthemas”). Igualmente, reconhecia a mestria e qualidade de muitas das peças asiáticas apresentadas e alargava o âmbito do indo-português para Portugal (que havia respondido através da cópia à larga procura de objectos, particularmente móveis, asiáticos na Europa, inicialmente importando artistas⁵²⁸), para outras cidades sob domínio ou administração portuguesa onde artesãos portugueses, e exclusivamente estes – introduzindo aqui uma restrição no campo da geografia política que Viterbo questionara –, fizessem peças e para os artefactos importados directamente da Ásia⁵²⁹.

Fosse ou não essa a intenção, a verdade é que os textos de Viterbo e de Vasconcelos estabeleciam, à maneira de Robinson – conquanto de forma mais informada, com melhor domínio das fontes documentais, em suma, com um conhecimento mais correcto e aprofundado sobre o assunto –, o modelo do sólido enquadramento histórico (nos parâmetros do conhecimento disponível e interpretações

⁵²⁷ Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, p. 39.

⁵²⁸ “Os moveis, da mesma sorte que os bordados, foram reproduzidos em Portugal, já por artistas naturaes, já por outros vindos de Diu e outras cidades da India, onde se executavam há muito tempo primorosos trabalhos em madeira e marfim. D’ahi a origem de muitos movies que, dizendo-se pertencentes à industria *indo-portugueza* foram fabricados em Lisboa com madeiras de proveniencia oriental, mas pelas mãos de artistas nacionaes devidamente instruídos”, Gomes, Marques e Vasconcelos, Joaquim de (textos de) – *Exposição districtal de Aveiro em 1882*, p. 18; ver também p. 12.

⁵²⁹ Joaquim de Vasconcelos já tinha abordado a questão do indo-português publicamente durante a sexta conferência proferida na Associação dos Jornalistas e Escritores Portugueses em Lisboa, realizadas entre Maio e Junho de 1882. Sobre este assunto ver, Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)*, pp. 246-7.

historiográficas da época) sobre as relações entre Portugal e a Índia como pré-requisito para a classificação de objectos como indo-portugueses.

Nada de novo, dir-se-ia; a caracterização histórica sempre foi fundamental para a datação e entendimento da produção de objectos artísticos, mas, a par desta, construía-se igualmente a compreensão da *ars*, da *techne*, estabelecendo-se assim as raízes do estilo (qualquer que sejam as avaliações que hoje em dia possamos fazer sobre a utilidade deste conceito). Ora o meu argumento é o de que, atendendo ao conteúdo étnico da expressão e ao facto de, ou se ter meramente enunciado as componentes técnica, decorativa e de artesanias indianas (Viterbo), ou se ter misturado alguns conhecimentos sobre as artes asiáticas com *topoi* culturais (Vasconcelos⁵³⁰) sem que de facto – fosse por ignorância sobre o tema fosse por opção ideológica – houvesse um esforço para as conhecer e caracterizar, levou a que o indo-português sucumbisse ao peso da não reciprocidade numa relação que desde início surgia como factor de diferenciação (mesmo que fosse para a negar) de uma certa forma de fazer arte em comparação com a europeia. Isto é, a etnicidade que enformava a discursividade sobre a dialectologia indo-portuguesa foi reforçada aquando da sua aplicação às artes.

Será inevitável perguntar se realmente poderia ter havido um reposicionamento do entendimento da arte diferente do que era dado ao da língua, e dificilmente a resposta poderá ser positiva. Não no século XIX, não numa Europa em que se discutia a partilha a esquadro e régua do continente africano e a economia se afirmava a uma escala cada vez mais imperial e global. A questão subjacente à interpretação sobre a historiografia do indo-português coloca-se por isso noutra patamar, isto é, se na origem se percebe a dificuldade em ultrapassar a opção etnicista, colocando o primado na narrativa documental histórica e na descrição das formas tendencialmente europeias das peças, por que razão esse discurso se perpetuou e foi ampliado ao invés de ser renovado?

II.2.4 – Os/as conservadores/as de museu

⁵³⁰ “A questão principal resume-se em estudar bem o processo de imitação do artista europeu, emigrado em Goa, ou semi-europeu, fructo de uma geração mixta; o producto genuino, a arte indígena está já bem estudada por autores estrangeiros. A nossa caracterização do produto imitado fêre os pontos capitães. Ha excepções á regra, como em todas as regras, mas os traços geraes parecem-nos exactos. A demonstração, por miúdo, será dada nos logares competentes. Para que ella fosse completa precisaríamos de maior numero de modelos, mas onde estão as reproduções, onde as photographias da Exposição de Lisboa, solememente prometidas?”, Gomes, Marques e Vasconcelos, Joaquim de (textos de) – *Exposição districtal de Aveiro em 1882*, pp. 12-3.

Como ficou claro no cap. anterior as exposições e o MNAA têm um papel fundamental na historiografia do conceito de indo-português. Entre os/as inúmeros/as conservadores/as e técnicos/as que foram fazendo a história da instituição, o nome de Luís Keil destaca-se igualmente no que diz respeito à historiografia do indo-português.

II.2.4.1 – Luís Keil

Nascido em 1881, era um dos quatro filhos de Alfredo Keil (1850-1907), homem de vastíssimos interesses e actividades que compôs a música do que viria a ser, paradoxalmente, o hino português depois de implantada a República.

Criado num ambiente culto e progressista, Luís terá desde muito cedo demonstrado a apetência para as artes e letras que lhe moldariam o percurso profissional.

Não é certo quando nem porquê Luís Keil se interessou por objectos de origem asiática. Em Junho de 1921 Keil enviou para a comissão que estava a tratar da constituição do Museu de Abrantes uma carta que nos fornece alguns dados interessantes. Na altura encontrava-se em Londres, e ainda que não me tenha sido possível apurar porque motivos, era quase certo que se encontrava a recolher material de trabalho e estudo, uma vez que escreveu não saber quando voltaria a Lisboa “ou em Julho depois do dia 15, ou somente no fim de Setembro. Depend[ia] isso duma longa viagem na Escandinavia, Alemanha e Austria que provavelmente ter[ia] que fazer”⁵³¹.

As relações de Luís Keil com a Alemanha e a Áustria eram, como se sabe, privilegiadas, quer por laços familiares quer pela língua, e muito do pioneirismo de alguns dos seus estudos e atribuições deve-se ao trabalho que desenvolveu em objectos pertencentes a colecções estrangeiras⁵³². É possível que esta viagem se tenha estendido às três regiões mencionadas e que tenha facilitado um primeiro contacto com as tapeçarias de Viena e os cofres de Berlim e Munique ou que, pelo contrário, estes já fossem conhecidos e Keil se deslocasse lá para completar dados. Porém, registre-se que só em 1928 e 1938 os textos dedicados aos objectos referidos saíram do prelo.

⁵³¹ Ver a biografia em anexo Documentação, n.º II.2. Informação consultada em 2013.08.07, em <http://porabrantes.blogs.sapo.pt/1023346.html>.

⁵³² Veja-se a este propósito a narrativa que descreveu sobre a forma como identificou e procurou outros exemplares dos cofres cingaleses da primeira metade do século XVI em Keil, Luís – *Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do século XVI*. Sep do Primeiro Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo – 2ª secção. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1938.

A verdade é que pelo menos desde o início do século XX que Keil andava a pesquisar e demonstrava particular interesse por objectos de origem asiática. Por exemplo, num postal enviado por Lourenço Correia Gomes datado de 1905 lê-se: “No inventario de Carcavelos consta «um cofre de tartaruga com guarnições e chave de prata»”⁵³³. O que é relevante nesta pequena nota é que o postal se encontrava entre a documentação pessoal e não entre os papéis relacionados com o ofício de inventariador, ou seja, permite-me colocar a hipótese de esta referência não corresponder a uma das inúmeras consultas que vários técnicos e curiosos faziam aos conservadores do MNAA, mas antes a um interesse particular que um amigo ou conhecido havia partilhado com Keil.

Por outro lado, devem-se-lhe informações e atribuições absolutamente pioneiras que têm sido constantemente referidas mas raras vezes citadas⁵³⁴. Num contexto menos técnico e mais de síntese – já de conteúdo programático a par da narrativa do Estado Novo (a que voltarei) – a comunicação apresentada ao Congresso do Mundo Português intitulada “A arte portuguesa e a arte oriental” aborda uma série de tópicos que merecem alguma atenção. Também Keil considerava que o contacto dos portugueses com a Índia e a chegada de objectos “exótico” indianos que tinham suscitado curiosidade à Europa haviam produzido uma “simptomática evolução na arte decorativa portuguesa” através de “uma alteração, senão uma derivação, aos processos de decoração então seguidos e usados”. Reproduzindo o mesmo discurso de harmonia que já vimos atrás, concluía que os artistas e artesãos por “quererem agradar aos conquistadores, ou ainda por espírito de assimilação, produziram estranhas anomalias onde os motivos da arte ocidental se juntam aos mais puros «cânones» orientais”, aduzindo ao entendimento imperialista que reproduz, o inevitável e dominante cariz católico da produção, onde, ainda assim, introduzia aspectos de diferenciação técnica: “Se a reprodução dos assuntos cristãos é feita segundo os modelos seguidos, esculturas, desenhos, pinturas, na sua grande maioria bem medíocres, a reprodução simultânea dos

⁵³³ Direcção-Geral dos Arquivos, Arquivo Nacional – Torre do Tombo, Lisboa (daqui em diante AN – TT), Museu Nacional de Arte Antiga, Arquivo, Correspondência recebida por Luís Keil, AJF-Cx.13-P.2-Doc.28-35: *Postal de Lourenço Correia Gomes*, Cascais, 1905, 22 de Novembro, consultado em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4744887>.

⁵³⁴ Ver na cronologia apensa à bibliografia (anexo Documentação, n.º II.2) as referências bibliográficas para os anos de 1928, 1931, 1933, 1934, 1938 e 1942.

assuntos indígenas é feita, essa, livremente e de tal forma, que conserva tôda a sua simplicidade e naturalismo”⁵³⁵.

Para tal discrepância, Keil adiantava a dificuldade de compreensão e reprodução das formas e significados que os “obscuros artífices da costa do Malabar” teriam em relação aos artefactos litúrgicos. Considerava que as proibições de fabrico de obras cristãs pelos artífices locais e o cerceamento à liberdade criadora daqueles que se haviam convertido ao cristianismo havia levado a que “as suas produções [se] ressentem completamente do freio imposto à sua fantasia, aos seus costumes ou ainda, indirectamente, à ingenuidade natural. As obras, nestas condições, são quasi tôdas fracas, desprovidas de beleza e de sentimento: na sua maioria são estatuetas e esculturas executadas, por assim dizer, em série, com fins comerciais, e cujas formas, conservando todavia o cunho local dificilmente modificado, acusam uma sujeição quasi completa aos modelos apresentados pelos dirigentes, e portanto, com uma considerável restrição da inspiração”.

Repare-se que entre as considerações euro-centristas sobre a “ingenuidade” dos artífices e a “fantasia” que a sua capacidade criadora reproduzia, o estudioso acrescentava considerações depreciativas quanto à qualidade artística das peças (comuns à *intelligenza* além-Pirinéus e à historiografia e museologia germânica em que Keil se movia, como já bem salientou Paulo Varela Gomes⁵³⁶), ao mesmo tempo que chamava atenção para a produção em série das mesmas (em “territórios outrora ocupados pelos portugueses ou com os quais mantinham relações e tráfico”), para o seu fim comercial (o que levanta problemas relacionados com a datação a que já aludi no ponto II.1.5.2), para o enunciando de alguns aspectos da questão que mais tarde seria estruturada e proposta por George Kubler através do conceito de réplica⁵³⁷, e que

⁵³⁵ Keil, Luís – “A arte portuguesa e a arte oriental”. In *Congresso do Mundo Português: Memórias e comunicações apresentadas ao Congresso de História dos Descobrimentos e Colonização (III Congresso). III Secção: Consequências dos Descobrimentos*. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários, 1940, vol. 5, tomo 3, pp. 159-71 [161-2].

⁵³⁶ Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”, p. 110-1.

⁵³⁷ “... a influência portuguesa nas artes locais da Índia, se manifestou sobretudo e primeiramente, nas cópias e nas interpretações (...) A influência portuguesa na arte do Extremo-Oriente, foi limitada, na China, simplesmente a uma arte de assimilação e de cópia” (para o meu argumento sobre a precocidade de algumas das propostas de Keil, repare-se como, independentemente do juízo de valor subjacente, no primeiro caso se escreve sobre cópia e interpretação e, no segundo, sobre mera assimilação e cópia), Keil, Luís – “A arte portuguesa e a arte oriental”, p. 164. Ver Kubler, George – *A forma do tempo*. Lisboa: Veja, 1991 (particularmente pp. 51-86).

Já quanto ao Japão, a posição de Keil era bastante mais equívoca – “não se pôde assimilar nem insinuar à arte local fortemente pessoal e com estrutura própria em elevado grau de compreensão e de observação realista. Portanto, os primeiros objectos de arte ali conhecidos, sem dúvida alfaías religiosas e com pouca

incluía a escultura no conjunto de objectos a ter em conta, o que configura numa abordagem com traços de pioneirismo ao assunto.

Porém, o autor iria mais longe quando escreveu que “a-pesar-destas [sic] sujeições que deformavam a espontaneidade dos produtos locais, tornando-os híbridos, a influência artística portuguesa criou obras de arte onde conceitos e idéias opostas foram reunidas, espontaneamente ou com reservada intenção, mas que possuem um cunho interessante e característico, que se conservou durante muito tempo”⁵³⁸. Para Keil a hibridez era negativa porque desviante da qualidade (espontânea, com certeza) local mas, independentemente do juízo, Keil retomava a palavra híbrido usada num texto de história da arte. Retomava porque já fora usada, uma única vez, por José de Figueiredo no catálogo *L’art portugais de l’époque des grandes découvertes au XX siècle* em 1931⁵³⁹. Aliás, atendendo ao percurso deste conservador e ao facto de nesta altura ser técnico no MNAA havia cerca de quinze anos, uma das pistas interessantes a perseguir seria a da avaliação de qual a sua colaboração na preparação desta exposição e no estudo das peças presentes.

Acontece que conforme terá ficado claro na Introdução desta tese, e ao contrário do que se passou por exemplo em Inglaterra, a entrada da palavra híbrido no dicionário da língua portuguesa foi tardia, ainda que já constasse na edição de 1899 do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo⁵⁴⁰.

importância artística, não podiam impressionar a imaginação dos indígenas, nem mesmo tocar ao de leve sequer, o baluarte plástico do Japão” – fruto talvez do estado ainda mais embrionário em que se encontrava o estudo desta temática. Com efeito, esta será porventura das primeiras reflexões sobre as mais genericamente designadas artes *namban* e *kirishitan*, onde também se encontram interpretações pioneiras: “É de notar, que a interpretação japonesa dos assuntos ocidentais, e de que as embaixadas portuguesas e os nossos missionários, contribuíram em grande parte como modelos, serviram de temas para inúmeras obras plásticas e picturais; nelas, as personagens do Ocidente são tratadas largamente e com uma precisão impressionante, mas também com uma análise profunda e cáustica, atingindo por vezes o domínio da caricatura, mas esta sempre sentimentalmente justa e humana, a-pesar-de [sic] vista por olhos que não eram os nossos e da nossa raça.” (p. 5). A este propósito recorde-se, por exemplo, que no Inventário Artístico de Santarém, o oratório *namban* da Santa Casa da Misericórdia do Sardoal (anteriormente no Hospital da Caridade) era ainda classificado como indo-português, Sequeira, Gustavo de Matos – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1949, p. 98.

Sobre uma nova proposta de interpretação do aspecto caricatural nas representações étnicas exógenas ao Japão, em biombos ver, Campos, Alexandra Curvelo da Silva – *Nuvens douradas e paisagens habitadas*, pp. 174-93.

⁵³⁸ Keil, Luís – “A arte portuguesa e a arte oriental”, p. 163.

⁵³⁹ *L’art portugais de l’époque des grandes découvertes au XX siècle*, p. 71. Ver o que ficou escrito no ponto II.1.8.3.

⁵⁴⁰ Figueiredo, Cândido – *Nôvo Dicionário da Língua Portuguesa (...)*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1899, vol. 1, p. 713; vale a pena deixar aqui a definição proposta: “Híbrido, *adj.* Que

Em jeito de conclusão, Keil estabelecia as bases da especificidade do indo-português (uma vez que é das três áreas geográficas que aborda – Índia, China e Japão – aquela em que mais se demora), ao considerar que inicialmente os artistas e artesãos indianos tinham “adaptado as decorações e os assuntos do Ocidente (...) associando-os às decorações locais (...) Conservando porém, íntegros, os seus processos técnicos e um carácter que não podia traduzir o espírito ocidental”. Mais tarde, isto é, desde o século XVII, “a execução de objectos em maior escala e a adaptação parcial da arte indígena aos processos da técnica ocidental, e ainda, à compreensão da mentalidade nativa pelos ocupantes criaram um estilo especial, híbrido, que nós chamamos «estilo indo-português»”. Ou seja, o indo-português era não só a fusão artística mas também social e cultural o que, excluindo os *topoi* do discurso, chama a atenção para a questão de os objectos indo-portugueses configurarem, sobretudo, uma forma de vida.

Todavia, as mentalidades são o que são, e já no que dizia respeito à via da influência “oriental” em Portugal, esta manifestara-se “num espírito bastante largo, não de cópia ou de imitação, ou mesmo de adaptação integral, mas sim de sugestão e de inspiração” que, ainda assim, “contribuí[ra], suggestionado em grande parte, para a criação e para a evolução de um novo estilo, um estilo característico, o estilo Manuelino”⁵⁴¹.

II.2.4.2 – O que escreviam os/as técnicos/as nacionais

Mas Luís Keil não estava obviamente sozinho. Como se viu no cap. anterior, José de Figueiredo preocupara-se e escrevera sobre as relações artísticas entre Portugal, África e Ásia, iniciando uma vertente de estudo no museu que foi rapidamente acompanhada por João Couto (logo em 1929) e seguida pelos/as restantes técnicos/as.

Couto participou no I Congresso da História da Expansão Portuguesa com uma comunicação dedicada a “Alguns subsídios para o estudo técnico das peças de ourivesaria no estilo denominado indo-português: três peças de prata que pertencem ao

provém de espécies diferentes; que se afasta das leis naturais; composto de elementos provenientes de diferentes línguas (falando-se de um vocábulo).”

⁵⁴¹ Keil, Luís – “A arte portuguesa e a arte oriental”, p. 170.

Convento do Carmo de Vidigueira” (publicada em separata em 1938) enquanto desenvolvia igual labor no MNAA⁵⁴².

Assim, também Maria José de Mendonça ia dando conta das actividades e estudos que envolviam peças indo-portuguesas⁵⁴³. Dez anos antes, já a conservadora fora chamada para responsável pela quinta exposição temporária do museu, dedicada então às colchas bordadas. A “Introdução” abriu de forma eloquente e justificadora dos motivos da mostra: “Uma das manifestações mais interessantes de arte industrial, provocada pelo contacto dos portugueses com os povos do Oriente, é constituída pelas colchas bordadas chamadas *indo-portuguesas*”, e continuava exprimindo as hesitações em torno da definição do mesmo: “O significado do termo apresentou-se vago desde o início e, na generalidade, tem sido aplicado a colchas em que aparecem motivos de carácter oriental e europeu, seja nos elementos ornamentais, seja nos temas e cenas representadas. Supõe-se que tenham sido peças executadas para portugueses no Oriente, ou na metrópole por artífices orientais, pois, já no século XVI se encontra documentada a vinda para Lisboa de bordadoras indianas” e⁵⁴⁴, embora Maria José de Mendonça não o especificasse, no fim do catálogo e antes das imagens, fazia publicar duas importantes páginas com os “Pontos empregados no bordado das colchas expostas” nas quais legendava e nomeava o esquema gráfico que introduzia a questão da técnica na discussão dos têxteis indo-portugueses⁵⁴⁵.

Note-se que o indo-português entrara também no vocabulário de outros estudiosos e investigadores, designadamente, no de estrangeiros⁵⁴⁶.

É portanto numa acepção de continuidade que se deve entender o trabalho de Maria Helena Mendes Pinto, que em 1976 foi autora do texto da folha policopiada para circulação no MNAA intitulada *Arte Oriental – Nambans*, que embora não fosse, como já vimos, tema novo no museu, adquiriu com esta conservadora um destaque e

⁵⁴² Veja-se a este propósito o resumo que escreveu em Couto, João – “Artes Plásticas: Arte Indo-Portuguesa”. *Ocidente*. Vol. LXI. N.º 281, Setembro 1961, pp. 137-8.

⁵⁴³ Mendonça, Maria José de – “Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na colecção do Museu de Arte Antiga”. *BMNAA*. Vol. II. N.º 1, 1951, pp. 1-21 (na qual fazia um pequeno historial do termo e remetia para o trabalho de Madalena de Cagigal e Silva realizado no museu em 1949) e “Bordados indo-portugueses. Novas aquisições do Museu de Lisboa”. *BMNAA*. Vol. III. N.º 1, 1955, pp. 34-9.

⁵⁴⁴ 5.ª *Exposição temporária. Colchas bordadas dos séculos XVII e XVIII. Catálogo*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1945, p. 7 (texto de Maria José de Mendonça).

⁵⁴⁵ Que teve impacto, por exemplo, na obra de Carlos Bastos – *Subsídios para a história da arte ornamental dos tecidos*. Porto: Tip. Portugalia, 1954.

⁵⁴⁶ Cyril G. E. Bunt – “An Indo-Portuguese Embroidery in the Bargello”. *The Burlington Magazine*. Vol. LXXXI. N.º 476, 1942, pp. 276-8 e Wolfgang Born – “An Indo-Portuguese Painting of the Late Sixteenth Century”. *Gazette des Beaux – Arts*. Vol. XXX, 1946, pp. 165-78.

consistência que não se verificara antes. Não é por isso de estranhar que fosse a técnica encarregue da selecção de peças, guião e texto do desdobrável que registou a realização da apressada exposição De Goa a Lisboa em 1980 no MNAA. Na nota introdutória a directora do museu, Maria Alice Beaumont (1929-2004; directora entre 1975 e 1991) lembrava que em tempo de férias aquela fora a resposta possível à solicitação da comissão organizadora do II Seminário de História Indo-Portuguesa já que nas “coleções do Museu Nacional de Arte Antiga [se] encontra[va] a exemplificação concreta a nível das artes decorativas, utilitárias, litúrgicas ou sumptuárias da história das relações de Portugal com o Oriente”⁵⁴⁷.

Como se percebe, o discurso sobre o indo-português sofrera uma ligeira inflexão, era menos heróico, e o que Maria Helena Mendes Pinto escreveu sobre cada uma das secções, divididas em categorias museológicas, era mais do domínio da técnica, da decoração e das formas.

O trabalho aturado e a qualidade técnica levada a cabo por estes anos, não esconde que em termos gerais não se verificou uma reavaliação conceptual sobre o termo, adequando-o sim à nova realidade geo-política. Veja-se a este propósito o que ficou escrito na parte I, cap. 3 sobre a XVII.^a

Em 1991 Maria Helena Mendes Pinto definia a arte indo-portuguesa para a exposição *Via Orientalis* (Europália, 1991): “l’art indo-portugaise est dû, pour l’essentiel, à l’apposition de modèles décoratifs indiens à des formes occidentales – plus exactement à des formes portugaises – ou exceptionnellement, à l’adoption de formes copiées à partir de l’art millénaire hindou. Il est aussi en rapport avec la christianisation (...) s’associe également au style de vie des «reinois» progressivement envahis par la pompe orientale, qui a transformé le mode de vie des hommes, aussi bien qu’un grand nombre d’habitations et de villes”⁵⁴⁸, chamando a atenção para a classificação religiosa mas, também, para a ligação a um modo de vida, ainda que entendido como substancialmente ligada aos reinóis⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ Maria Alice Beaumont, texto de apresentação in Pinto, Maria Helena Mendes (selecção de peças, guião e texto) – *De Goa a Lisboa. Coleções do Museu Nacional de Arte Antiga*, s. p.

⁵⁴⁸ Maria Helena Mendes Pinto, “L’art indo-portugaise”, in Pinto, Maria Helena Mendes e Bassani, Ezio (com.) – *Via Orientalis*. Bruxelles: Fondation Europalia International, 1991, pp. 105-7 [105].

⁵⁴⁹ Note-se que originalmente a designação reinol se referia aos habitantes do Estado da Índia nascidos no reino. Como se poderá entender, rapidamente passou a ter um conteúdo rácico que distinguia os filhos de progenitores europeus dos que não os tinham, uma vez que ao fim de duas ou três gerações muitos eram os reinóis que nunca tinham visto ou posto os pés na Europa. Escusado será dizer que, sobretudo, o termo

Como se pode aferir, o *topos* cultural Oriente/Ocidente mantinha-se (mantém-se) e muitas vezes sem preocupação em distinguir ao nível da narrativa sequer geografias tão distantes e diversas quanto a costa do Malabar e o Japão.

II.2.1.2 – O que escreviam os estrangeiros

Mas não era só nos museus e entre os investigadores portugueses que a análise sobre a “influência europeia” nas artes asiáticas era discutida. Como tem ficado claro pela documentação bibliográfica até aqui apresentada, a Índia ocupava a maior parte desta reflexão.

É por isso importante que se faça agora um parêntesis para analisar o contexto das avaliações depreciativas sobre a arquitectura cristã na Índia e sobre os objectos artísticos coloniais⁵⁵⁰. Radicando nas concepções estéticas, historiográficas e arqueológicas oitocentistas, nas quais as fundamentadas apreciações de Joaquim de Vasconcelos se incluíam, reflectiam preconceitos culturais e religiosos do norte e centro europeus que eram projectados na produção ultramarina. Segundo Paulo Varela Gomes, e ao contrário do que se pudesse pensar, a primeira destas opiniões deve-se a Juan Facundo Riaño, um espanhol, que no catálogo *The Industrial Arts in Spain* (1879) considerava que as peças feitas nas Filipinas ou nas colónias portuguesas não eram mais do que uma “bad and careless modulation, mannered and unartistic style”⁵⁵¹.

Seria no âmbito das discussões em torno do mobiliário indiano em Inglaterra que a questão se voltaria a colocar. Sigamos o que Pedro Moura Carvalho já resumiu. A década de 30 do século XX viu surgir uma acesa discussão publicada nas conceituadas revistas *The Burlington Magazine* e *Apollo*, encabeçada por Ralph Edwards e K. de B. Codrington, de um lado, e Vilhelm Slomann, do outro, sobre o papel desempenhado pela Índia no desenvolvimento de certas categorias de móveis europeus. Depois de

tinha entendimentos diferenciados consoantes as épocas e os contextos, pelo que tem pouca operacionalidade quando não circunstanciado.

⁵⁵⁰ Sobre a arquitectura cristã na Índia ver Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”, vol. 1, p.108 ss. e, ainda, Paulo Varela Gomes – “«Se não me engano». O Oriente e a arquitectura portuguesa antiga”. In *14,5 ensaios de história e arquitectura*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2007, pp. 295-308 (texto apresentado originalmente numa comunicação pronunciado no Instituto Cultural de Macau, Lisboa, 19 de Março de 2003).

⁵⁵¹ Juan F. Riaño – *Spanish Arts, Londres, South Kensington Museum, 1879 [The Industrial Arts in Spain. London: Chapman and Hall, 1879 ?]*, p. 121 cit. in Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”, p. 106, nota 11. Sobre Juan Riaño ver o que ficou escrito na nota 337.

muitos argumentos trocados, Edwards e Codrington publicariam em 1937 as suas reflexões finais que estabeleceram as bases das décadas seguintes: “Examples of Eurasian art and craftsmanship are to be found in museums and private collections all over the world under such vague, generic, appellations as «Indo-Portuguese», «Goanese», «Malabar», &. The explanation of this complacent acceptance of such a loose terminology, adopted without scientific authority of any kind, is to be found in the astonishing paucity of literature on the subject – the field, as we already pointed out is, in fact, virtually unworked”⁵⁵².

Na realidade, e ainda que neste excerto em particular se saliente o que seria facilmente constatável – a necessidade de mais e melhores estudos antes de tirar conclusões –, subjacente à proposta de Edwards e Codrington estava a ideia de que era o modelo italiano e não o português que influenciava a produção de mobiliário no Império.

Em 1938 verifica-se a primeira reacção em Portugal, pela pena de Luís Keil, que na conclusão do texto em que dá a conhecer os cofres de Munique e Berlim que acabara de classificar, escreveu: “Eruditos e críticos de arte estrangeiros, escrevendo àcerca das influências europeias na arte do Extremo-Oriente, e muito especialmente na da Índia, não ousam contestar completamente a influência portuguesa, mas, como o meu sábio amigo Wilhelm [sic] Slomann, director do Museu de Artes Decorativas de Copenhague, dizem que foram outras influências europeias, que deixaram marcadas certos objectos fabricados na península hindustânica e que vieram para a Europa”.

É provável que só então os/as técnicos/as e conservadores/as dos museus nacionais (aqueles que de facto nestas décadas se dedicaram ao estudo destes temas em Portugal) tivessem tido conhecimento da polémica que já se arrastava há alguns anos. O problema é que Portugal entrava no debate internacional da qualidade e da origem do que era considerado indo-português pela porta mais pequena, ou seja, pela abordagem nacionalista e de autenticidade e não pelo primado técnico e tipológico. Como Keil continuava “esse facto [da influência de outros europeus na produção de objectos na Índia] só se pode admitir, e ainda em parte, no decorrer do século XVII, e nos seguintes” uma vez que se “o decorrer dos séculos porventura a atenuou em parte,

⁵⁵² R. Edwards e K. de B. Codrington – “India and the West, reflections upon a recent controversy”. *Apollo*. Vol. XXVI, n.º 155, Novembro 1937, pp. 267-70, cit. in Carvalho, Pedro Diniz de Moura – *Indo-Portuguese Furniture*, pp. 41-2.

mercê de tantas e tão diferentes circunstâncias, ainda hoje se lembram e se conservam restos dessa primitiva influência ocidental de que Portugal foi o propulsor e tão admiravelmente transmitiu, pelo esforço, da sua colonização e dos seus maravilhosos e obscuros pioneiros”⁵⁵³.

A defesa da origem portuguesa da produção colonial na Índia tornava-se um imperativo nacional. Não terá sido por acaso que a comunicação foi apresentada no I Congresso sobre História da Expansão Portuguesa no Mundo – recordemos que Couto também participou neste encontro e que, como acabámos de ver, o universo museológico cerrava fileiras em torno das suas colecções – e que as últimas frases do texto, em jeito de conclusão, incidissem sobre estas questões invés de se ficarem pela análise dos cofres, mesmo que como neste caso, com escasso alcance além-fronteiras.

Aqui começava o contexto que ajuda a dar outros contornos às palavras de Madalena de Cagigal e Silva quando se propunha responder aos estrangeiros que não viam nas formas dos móveis a influência portuguesa. Recordemos que manteve amizade pessoal e foi consultada para inúmeras situações pelos técnicos/as do V&A⁵⁵⁴, pelo que o seu trabalho se encontrava enredado pelo turbilhão dos atavismos da sua formação e pensamento, pelo alargamento nacionalista ideológico do Estado Novo⁵⁵⁵, pela lealdade pessoal para com alguns daqueles que, apesar disso, questionavam a linha de interpretação oficial.

O próximo passo de Portugal seria bem mais planeado, ainda que com resultados algo inesperados, como se verá. A defesa da origem portuguesa do indo-português estava prestes a tornar-se razão de Estado, através da sua apropriação nacionalista.

II.2.5 – A narrativa nacionalista

No dia 29 de Abril de 1954 (também o do início do desmoronar do “Estado da Índia” com a perda dos territórios indianos de Dadrá e Nagar-Haveli) Reinaldo dos

⁵⁵³ Keil, Luís – *Alguns exemplos da influência portuguesa...*, pp. 17 e 18.

⁵⁵⁴ Como por exemplo por Robert Skelton, na altura assistente conservador do museu, discípulo de Irwin e que se tornaria no conservador do departamento aquando da saída do último, ver Silva, Maria Madalena de Cagigal e – *Obras de Arte Indo-Portuguesas de Carácter Mongólico*, p. 6. Ver também anexo Documentação, n.º I. 22.

⁵⁵⁵ Sintetizado na frase “Com o Estado Novo, o discurso académico português sobre a arte indo-portuguesa não mudou substancialmente em relação ao que era no final do século XIX mas reforçou-se a ideia de que os portugueses teriam sido responsáveis por toda a arte indo-europeia dos séculos XVI e XVII, em particular no que respeita aos objectos de maior qualidade.”, Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”, vol. 1, p. 107.

Santos, acabado de chegar da Índia, começava uma conferência proferida no Secretariado Nacional de Informação por agradecer ao Presidente do Conselho que “com tanta elevação defendeu os direitos históricos, jurídicos e culturais, que integra[va]m desde há quatro séculos e meio a Índia Portuguesa na comunidade nacional”. O seu objectivo fundamental era “esboçar um primeiro estudo sobre as artes decorativas da Índia Portuguesa que, a par das artes maiores, nos revela[va]m a importância da nossa acção espiritual não só no domínio religioso e social, que é o melhor conhecido, mas no domínio das artes que é ainda hoje o menos bem estudado”⁵⁵⁶.

Aliadas à narrativa nacionalista – a gesta heróica do povo português – e religiosa – a missionação surgia cada vez mais como factor de distinção e de justificação para a presença portuguesa na Índia –, as artes decorativas faziam a sua entrada no discurso oficial de um Portugal indivisível metropolitano e ultramarino.

O texto de Reinaldo dos Santos seguia fornecendo dados históricos e apreciações artísticas que não escondiam a avaliação da superioridade da arte europeia em relação à indiana e, dentro da primeira, particularmente da portuguesa: “Os portugueses foram a grande revelação do Ocidente ao Oriente”. E continuava analisando as várias categorias artísticas e colocando em termos inequívocos os lados da barricada: “Só é estranho repito, que na origem desta arte indo-portuguesa, Goa seja posta em dúvida pelos historiadores portugueses!”⁵⁵⁷. Com efeito, quando discutindo o mobiliário, referiu explicitamente os artigos de Edwards e Codrington para a *Apollo* que atrás mencionei e justificava a opinião dos investigadores “pela ignorância da história, quer da nossa arte metropolitana, quer da arte da Índia Portuguesa, que em todo o século XVI recebeu influências europeias através de Portugal”⁵⁵⁸.

Terminava a comunicação e depois o artigo reivindicando “a legítima autonomia da arte indo-portuguesa, como da própria civilização goense” e propondo três correntes que organizavam a inevitável aglutinação estilística do indo-português⁵⁵⁹: a arte mogol que entrara na Índia “ao mesmo tempo que nós através da Persia”, as tradições indianas

⁵⁵⁶ Santos, Reinaldo dos – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”, pp. 2 e 4.

⁵⁵⁷ *Idem*, pp. 4 e 7. “Este é um dos factos [a arte indo-portuguesa] que dão à história da nossa presença no Oriente, onde durante um século fomos quase o único povo do Ocidente que essencialmente o habitou e cruzou em todos os sentidos, um significado cultural transcendente e de que nos podemos orgulhar.” (p. 5).

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 15. A importância deste parágrafo foi já apontada por Carvalho, Pedro Diniz de Moura – *Indo-Portuguese Furniture*, p. 42.

⁵⁵⁹ Santos, Reinaldo dos – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”, pp. 2 e 4.

e a inspiração portuguesa. E, pese embora o incontestável pendor nacionalista e supremacista, esta é a primeira vez que se reconhece na historiografia de arte portuguesa uma autonomia à arte goesa cristã.

Note-se, porém, que esta não era a primeira incursão de Reinaldo dos Santos na arte colonial. Em 1936 publicara já um texto sobre a “A influência do Império nas artes” que desenvolvera em 1941; a grande alteração verificada dizia respeito aos termos usados e à fundamentação que, na realidade, se configuravam como uma metodologia – repare-se que se trata sempre de comunicações públicas vertidas em texto depois de apresentadas – que tinha por propósito apurar o conceito a explorar e o discurso. Assim, o problema que então se colocava era qual o impacto que os impérios haviam causado na arte e, por conseguinte, a equiparação do Império português aos outros históricos (Alexandre, Roma, Carlos V), pelo que o autor se dedicara a percorrer inúmeros objectos da arte europeia nos quais se encontravam as “repercussões artísticas, ligadas ao imperialismo português”⁵⁶⁰ – desde o pavilhão português no navio em *Queda de Ícaro* de Brueghel, o Velho até aos biombos japoneses de Kioto e Tóquio – e dando particular destaque ao mar. Por outro lado, estava já latente nestes textos a formulação mais tarde sintetizada na essencialidade do “espírito” e que culminaria com a publicação da obra *Oito séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito* (1970).

Por conseguinte, em 1954, o programa e as razões estavam demoradamente maturadas e amplamente lançadas.

Ora, a extensa e intensa visita de Reinaldo dos Santos por Goa também terá deixado impacto local, já que não seria por acaso que em Dezembro do mesmo ano a prestigiada revista *Marg* dedicasse um número especial a Goa sintomaticamente intitulado *The Place of Christian Art in India*⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ Santos, Reinaldo dos – *O Império Português e a Arte; O Mar e Além-mar na Arte Portuguesa; As relações artísticas entre Itália e Portugal*. Lisboa: Of. Gráf. da Gazete dos Caminhos de Ferro, 1941, p. 21 (Col. Conferências de Arte) e “A influência do Império nas artes”. *Alta cultura colonial: discurso inaugural e conferências*. Lisboa: Ministério das Colónias, 1936, pp. 353-74.

⁵⁶¹ *Marg: The Place of Christian Art in India*. Bombay. Vol. 8. N.º 1, Dezembro 1954, onde se incluíam os artigos (“The Place of Christian Art in India (Editorial)”, Anand, Mulk Raj; “The Significance and Originality of Goan Art”, Jose Pereira; “Thematic Symbols of the Main Emotional Trends in Goan Art: Portfolio”, Aires Menezes; “Aspects of the Religious Art in Portuguese India: Architecture and Gilt Woodwork”, Mário Tavares Chicó; “Some Contemporary Painters of Goa”, Albano Francisco Couto; “Goan Minor Arts. Ivories Furniture”, Jorge de Andrade; “Cloth and Gold”, Estanislau Lobo; “Some Impressions of the Cunbi Dance”, Aires Menezes; “The Mando: The Love Song of Goa”, Lucio Rodrigues; “The Mando Dance”, Floriano Barreto; “The History and Evolution of Goan Music”, Antsher Lobo; “The Mando: A Note on Some of its Musical Characteristics”, Micael Martins; “Representative Examples of the Classical Vocal Music of Goa”, Jose Pereira and Micael Martins).

Importa lembrar o que ficou escrito no cap. anterior sobre as pressões políticas e diplomáticas que Portugal sofria a nível internacional e sobre a forma como o regime reagira, mapeado que estava o território, enviando uma missão para recolher a especificidade arquitectónica portuguesa na Índia.

A missão de 1951 foi dirigida por Mário Tavares Chicó, sob patrocínio do Ministério da Educação Nacional, Ultramar e Obras Públicas (cujo nome é em si um programa), que desde 1949 realizava em colaboração com o fotógrafo Mário Novais o “levantamento exaustivo da arquitectura portuguesa e colonial, cujo arquivo organizava no Museu de Évora, do qual era director”⁵⁶². Com este material realizara três exposições: em 1949, no âmbito do Congresso Internacional de História da Arte, em Lisboa e no Porto; em 1954, em São Paulo, numa exibição intitulada Monumentos do Sul de Portugal (séculos XVI-XVIII) no âmbito do II Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, integrado no IV Centenário da Cidade de São Paulo; e em Outubro de 1954, no *Courtauld Institute of Art* em Londres, com uma exposição de fotografias de monumentos da Índia portuguesa (séculos XVI-XVIII)⁵⁶³.

Não é de estranhar, portanto, que o passo seguinte na estratégia de Reinaldo dos Santos para a afirmação da arte portuguesa (na qual se incluía a indo-portuguesa) fosse em palco além-fronteiras, particularmente em Londres, capital, ainda bafejada pelos fumos imperiais, do aliado ancestral ao qual se recorreria de vez em vez sempre com resultados muito pouco favoráveis para o partido português. Mas, pelo contrário, a *Exhibition of Portuguese Art, 800-1800* acabaria também por desencadear uma das mais violentas reacções por parte de um especialista em relação à ambiguidade das classificações propostas como indo-portuguesas.

John Irwin (que não sabia ser John Charles Robinson a origem da utilização da denominação de indo-português no mobiliário mas conhecia muitíssimo bem o trabalho que o MNAA vinha desenvolvendo) considerava que a já vaga origem do termo dificilmente poderia “be made more obvious than by the catalogue of the current Royal Academy exhibition, in which many objects are labelled «Indo-Portuguese» without

⁵⁶² Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, p. 42. Sobre a missão de 1951 ver ainda o que Carlos Azevedo escreveu (consultado 2012.12.03) em www.fmsoares.pt/aeb/dossiers/dossier06/textos/CAzevedo.pdf+&cd=2&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt.

⁵⁶³ Que se repetiu no Museu Regional de Évora e da qual se publicou um catálogo: *Exposição de Fotografias de Monumentos da Índia Portuguesa (séculos XVI, XVII e XVIII)* (catálogo). Évora: Ministério da Educação Nacional/Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes/ Museu Regional de Évora, 1954.

hint of provenance or true nationality. From the point of view of the orientalist, such reticence is hardly justified even on the basis of present knowledge” e considerando genericamente que “In each case the style belongs to contemporary Indian tradition, the Portuguese influence being of a purely secondary character”⁵⁶⁴.

E embora a proposta de Irwin para a compreensão do que era o indo-português – a) objectos feitos na Índia que tivessem influência portuguesa no motivo; b) objectos feitos nos territórios portugueses por artesãos e artistas convertidos ao cristianismo⁵⁶⁵; c) objectos de origem portuguesa baseados em protótipos asiáticos – fosse como já bem salientou Pedro Moura Carvalho, insustentável⁵⁶⁶, este era um duro golpe nas pretensões de afirmação da arte indo-portuguesa. Sendo sobretudo confuso, o entendimento de Irwin permitia a inclusão de, por exemplo, os tapetes de Arraiolos e os bordados de Castelo Branco, além de ser profundamente preconceituosa, ao ter na base dos factores de distinção da qualidade técnica de um dos três grupos, a religião⁵⁶⁷.

Porém, os argumentos de Irwin – por onde perpassava uma evidente contestação política – eram substancialmente técnicos e criticavam principalmente as opções expositivas da organização da exposição⁵⁶⁸, embora não estivessem de forma alguma

⁵⁶⁴ Irwin., John – “Reflections on Indo-Portuguese Art”. *The Burlington Magazine*. Vol. 97. N.º 633, Dezembro 1955, pp. 386-8 [386 e 387].

⁵⁶⁵ “... estranged from their social or caste inheritance...”, *idem*, pp 386-7. Note-se que Irwin usou a palavra “oriente” invés de asiático, partilhando idênticos atavismos com os estudiosos portugueses.

⁵⁶⁶ Carvalho, Pedro Diniz de Moura – *Indo-Portuguese Furniture*, p. 42.

⁵⁶⁷ “It is understandable that when the Indian craftsman forsook his social and caste milieu and accepted this dictation the quality of his vision suffered. Or are we to conclude that the Portuguese succeeded only in converting second-rate artists?”, Irwin., John – “Reflections on Indo-Portuguese Art”, p. 387. Note-se que Irwin não estava sozinho nesta apreciação, Keil já a fizera em 1938, o que talvez justifique a constante omissão do seu nome por parte de Reinaldo dos Santos quando se referia a dados e atribuições feitas pelo director do MNC: “A factura desse cofre, a-pesar-de [sic] mais realista, é, como técnica inferior à dos de Munich. Manifesta-se nêla uma arte mais rude e ainda talvez a influência, já marcada, da religião cristã, actuando na imaginação do escultor indígena, que faz retrair a espontaneidade com que porventura poderia representar os assuntos da mitologia hindú, que ainda escassamente ornamentam o cofre e bem assim a sua decoração estilizada, está quasi intacta na sua originalidade.”, Keil, Luís – *Alguns exemplos da influência portuguesa...*, pp. 14-5.

⁵⁶⁸ Vejam-se como exemplos: “Here the vagueness of the phrase «Portuguese territories» is intentional, for it is not always possible to say whether works in this class were made at one entrepôt rather than another (Goa, for instance, rather than Malacca)”; “At best they are quaint and fanciful adaptations of European prototypes, but more often than not they are vulgarly hybrid and tawdry. The Museu Nacional at Lisbon has two pieces (a book-stand and a porta-paz) of rather better quality than most, but these have been omitted from the exhibition at Burlington House which includes only one dull specimen in the form of a silver reliquary (No. 538)”, *idem*.

Esta posição crítica de Irwin face ao comissariado da exposição aflora também a questão da relação de João Couto com Reinaldo dos Santos, designadamente, aquando da realização desta exposição. Este tema, certamente estimulante, não cabe contudo no âmbito de realização desta tese.

Em abono do argumento de John Irwin, recorde-se ainda que, por exemplo, Mário Tavares Chicó fora igualmente chamado a fornecer e organizar uma exposição das fotos da missão de 1951 que foi acrescentada a esta exibição que se pretendia de objectos artísticos.

livre de pré-concepções quer quanto ao cristianismo quer quanto aos indianos⁵⁶⁹, e sobretudo, quanto à capacidade técnica dos goeses – que como já foi salientado por Paulo Varela Gomes foram sintetizados no mais “cruel ataque à arte católica indiana alguma vez impresso”⁵⁷⁰ –, alinhando igualmente pela importância da influência italiana (e remetendo para os motivos decorativos renascentistas) esquecendo ou omitindo, que este fora um “estilo” comum a toda a Europa.

Mas não se pode dizer que a expedição londrina tivesse sido verdadeiramente um fracasso. Veja-se, num registo completamente diferente, a opinião manifestada por Sir James Mann (que era o conservador da armaria na Torre de Londres) exactamente no mesmo número da revista *The Burlington Magazine*: “Here is shown not the native art of Portugal, but works of art produced in the Portuguese colonies for European patrons”⁵⁷¹.

E, ao mesmo tempo, na esfera das manifestações que se podem associar à exposição, estava a publicação em Fevereiro de 1956 de um número monográfico da revista *The Connoisseur* dedicado à arte em Portugal com textos da autoria dos mais conceituados historiadores de arte e estudiosos da altura, bem como do próprio James Mann⁵⁷². Mesmo que de forma enviesada, a realidade é que Reinaldo dos Santos obtivera alguns frutos do seu empenho.

Já em Portugal os objectos indo-portugueses viam consolidado o seu estatuto de bem cultural da nação. O início dos anos 1950 revelava-se cheio de acontecimentos.

Na sequência da II Guerra Mundial surgira no âmbito das atribuições da UNESCO a Convenção sobre a Protecção dos Bens Culturais em caso de Conflito

⁵⁶⁹ “This so-called «Goanese» furniture is as decadent in form as it is stereotyped in decorative treatment. (...) Unlike the provincial Mughal style of marquetry represented by the credence table discussed earlier, where indigenous expression is given free play, here the native contribution is inhibited and lacks altogether the **charm and fancifulness of the northern style**.”, *ibidem*, p. 387 (negrito meu).

⁵⁷⁰ Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”, p. 109.

⁵⁷¹ Mann, James – “Exhibition of Portuguese Art at the Royal Academy”. *The Burlington Magazine*. Vol. 97. N.º 633, Dezembro 1955, pp. 367-72 [367]; “That the choice of objects has been the work of a single authority has given the exhibition a consistent standard throughout and this makes it easily comprehensible. Nor is the choice in any way narrow or prejudiced. Professor Reynaldo dos Santos is well versed in the whole range of European art.” e “The Portuguese Government has taken a very great risk in sending all that is best of the nation's art, and we understand that some of the exhibits will not be allowed again to leave their native land. We should be truly grateful for this unique privilege.”, cit. nas pp. e 367 e 372

⁵⁷² *The Connoisseur*. Vol. CXXXVII. N.º 551, Março 1956, com artigos de Carlos de Azevedo, João Couto, J. M. dos Santos Simões, Reinaldo dos Santos, Augusto Cardoso Pinto, Mário Chicó e Diogo de Macedo. Ver, também, Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956*, p. 208.

Armado (Convenção de Haia), adoptada e ratificada por Portugal em 1954. Na verdade os propósitos deste documento de salvaguarda tinham precedentes no país, uma vez que, já em 1953, por Portaria de 17 de Julho (publicada no *Diário do Governo*, II Série, n.º 170) fora criada uma comissão encarregada de estudar as providências a adoptar para protecção dos bens culturais da nação em caso de guerra⁵⁷³. Esta comissão estava enquadrada dentro do Ministério da Educação Nacional e o seu presidente era João Couto, o director do MNAA.

Uma das mais importantes medidas tomadas foi a de contactar as instituições museológicas e para-museológicas para que estas elaborassem listas de peças consoante o seu valor histórico-artístico. Estas listas, cuja elaboração se prolongou pela década seguinte, estavam divididas em três escalões de importância para o caso da eventual necessidade de evacuar os edifícios. Entre os objectos considerados de primeiro escalão (como dos seguintes) constavam peças indo-portuguesas⁵⁷⁴.

⁵⁷³ Constituída por representantes do Secretariado Geral da Defesa Nacional, do Ministério dos Negócios Estrangeiros, do Comando Geral da Polícia de Segurança Pública, da Junta Central da Legião Portuguesa e da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Ver *BMNAA*. Vol. III. N.º 1, 1955, p. 51. A comissão procedeu à “a) Organização do Inventário dos Bens da Nação compreendidos no 1.º escalão, isto é, aqueles de interesse nacional e internacional que ao primeiro alarme devem ser arrecadados ou evacuados, para tanto está em organização um ficheiro acompanhado das respectivas fotografias; b) Verificação da existência dos abrigos naturais que poderão ser aproveitados e estudo dos abrigos a construir; A Comissão vai publicar o Guia Prático para a Protecção dos Bens Culturais. A Comissão que já dispõe de uma importante material está neste momento a coligir os dados para a organização do primeiro relatório a apresentar ao Governo.”, *BMNAA*. Vol. III. N.º 2, 1956, p. 107.

Por fim note-se que mesmo que de forma menos institucionalizada, João Couto demonstrava desde há muito preocupação por este assunto. É o que a documentação nos deixa ver em ofício datado de Maio de 1941 no qual informa a Direcção-Geral do Ensino Superior e Belas-Artes da intenção de fazer três conferências no museu, uma delas por D. Francisco Iniguez Almech, Professor da Escola de Arquitectura de Madrid e Comissário Geral do Serviço de Defesa do Património Artístico Nacional, sobre “Organizacion actual del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico e su actuacion después la guerra”, MNAA, Arquivo Documental, Cópias da correspondência remetida, n.º 16: *Carta de João Couto dirigida ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes*, Lisboa, 1941, 9 de Maio.

O guia foi de facto publicado: *Guia prático para a protecção dos bens culturais*. Lisboa: Comissão de Estudo da Protecção dos Bens Culturais da Nação, 1957.

Registe-se, ainda, que a comissão patrocinava também palestras sobre o tema – como esta, em colaboração com o Serviço de Defesa Nacional, realizada no MNAA nos dias 16 e 17 de Abril, por H.G. Plenderleith, conservador do British Museum e especialista na defesa do património artístico em caso de guerra (*BMNAA*. Vol. III. N.º 3, 1957, p. 50) – e que em 23 de Novembro de 1956 foi entregue ao Ministro da Educação Nacional “um pormenorizado relatório das suas actividades.”, *BMNAA*. Vol. III. N.º 3, 1957, p. 59.

⁵⁷⁴ Ainda que não tenha conseguido encontrar uma lista que arrolasse todos os objectos (se é que, face à complexidade e morosidade do processo, existe tal documento) nem listas de peças provenientes de museus – uma vez que a documentação que pertencia ao arquivo histórico do actual Ministério da Educação e da Ciência se encontrar disperso e de difícil localização –, veja-se o exemplo dos palácios nacionais, especificamente, a documentação já tratada por Soares, Luís Filipe da Silva – *Palácio Nacional de Sintra. Circuito Expositivo. Análise da sua evolução*. Lisboa. Dissertação de mestrado em Museologia apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, 2010, anexo Documentação, ns. 27 e 28 (Secretaria-Geral Ministério das Finanças–Arquivo, Lisboa, Direcção-Geral da Fazenda Pública, Movimentação de bens móveis artísticos, n.º 26: Estudo de providências tendentes a

Pesassem embora as boas intenções da administração portuguesa quanto à salvaguarda do património, que teve também reflexos nas “colónias” africanas e asiáticas⁵⁷⁵, nada podia ter impedido os acontecimentos da noite de 18 para 19 de Dezembro de 1961 e o fim do Estado da Índia.

Perguntar-se-á, portanto, foi o discurso sobre o indo-português repensado? A resposta terá que ser negativa, pelo menos no que respeita à narrativa europeia em que as antigas questões continuavam a ser esgrimidas nos mesmos moldes (a realidade goesa é outro tema, com implicações e elaborações diversas que não cabem no âmbito desta tese). Nas próximas linhas veremos como este acontecimento não passou de uma mera vírgula no historiar das relações artísticas entre Portugal/a Europa e a Índia.

João Couto terá sido dos primeiros a reagir à independência de Goa, Damão e Diu. Conforme se viu atrás, em Setembro de 1961 escrevera para a *Ocidente* um resumo sobre as actividades que o MNAA dedicava ao indo-português para a seguir, logo em Fevereiro do ano seguinte, escrever que a “Índia Portuguesa não pode[ria] deixar de estar presente nas nossas colecções pois não só apresenta valores inestimáveis como define uma concepção artística e revela uma extraordinária aptidão dos artistas locais. É um argumento decisivo para provar até que ponto, durante séculos, se estabeleceu um salutar intercâmbio artístico entre a metrópole e essas longínquas parcelas do nosso território”. Mesmo que não alinhando numa defesa acesa e acérrima do retorno de Goa, Damão e Diu à essencialidade portuguesa, o sentimento de perda é notório⁵⁷⁶, bem como a justificação para a manutenção de um programa de carácter museológico que há muito estimulava.

Por outro lado, os estudiosos portugueses continuaram a publicar os seus trabalhos sobre o indo-português sem que alguma vez fosse mencionado que o território

acautelar objectos artísticos dos Palácios e Museu em caso de guerra: *Carta de Casimiro Gomes da Silva, conservador, dirigida ao Chefe da Repartição do património da Direcção-Geral da Fazenda Pública*, Sintra, 1954, 1 de Janeiro, que logo na lista de “Móveis pertencentes ao fundo do Palácio Nacional de Sintra (Vila) (...)” refere como quarto item arrolado: “4-173-867 – Mesa, com tampo de embutidos, indo-port., séc. XVIII, 4.000\$00”, também consultável on-line em <http://badigital.sgmf.pt/Arquivo-DGFP----MOVMB---026>.

⁵⁷⁵ Veja-se para o caso da Ilha de Moçambique a biografia de Madalena de Cagigal e Silva em anexo Documentação, n.º II.1.

⁵⁷⁶ “Folheando o formoso livro do Dr. Frederico Marjay [*Índia Portuguesa. Estudo histórico*. Lisboa, 1959] não nos cansamos, nós que não tivemos a oportunidade de visitar a Índia, de olhar para estes depoimentos da nossa cultura e da nossa expansão. É de louvar que uma pessoa de tão boa vontade tivesse elaborado essa obra excelente e fortemente sugestiva.”, ambas as citações em Couto, João – “Artes plásticas: De novo a arte indo-portuguesa no Museu de Arte Antiga”. *Ocidente*. Vol. LXII. N.º 286, Fevereiro 1962, pp. 79-80.

de Goa passara a ser politicamente indiano. De qualquer das formas, registre-se que, mesmo pela omissão, o indo-português deixou de constar dos índices das (poucas) histórias da arte portuguesa publicadas entretanto.

É assim que num pequeno livro editado em 1970 (e que era acompanhada por dois programas a serem transmitidos na BBC), ironicamente dirigido por John Irwin, os objectos do costume (os planisférios de Diogo Homem, os contadores – mais “ingleses” e “holandeses” que “portugueses” –, as cadeiras, e até um quadro com a imagem de Vasco da Gama) serviam o discurso da “*Era of the Companies*” em que a “story of the Indo-European sea-commerce, which began with the pioneer voyage of Vasco da Gama round the Cape of Good Hope in 1498 and reached its climax with the activities of the Dutch, English and French East India companies in the seventeenth and eighteenth centuries, is itself merely a phase in the much longer story of East-west trade”⁵⁷⁷.

Mas o supremo remoque fora dado dois meses antes, através de uma exposição realizada em Outubro no V&A (que aliás servia de apoio ao livro e aos filmes) que era “the first to illustrate with a wide range of material the impact of European culture on the art and craftsmanship of India and south-east Asia during the period of sea-commerce between the sixteenth and nineteenth centuries” e “generously supported with a grant from the Calouste Gulbenkian Foundation”⁵⁷⁸. Em todo o (pequeno) catálogo as únicas menções à história de Portugal encontravam-se na classificação indo-portuguesa nas legendas de três peças.

O discurso de superioridade de Portugal na influência da arte indiana, frente à europeia, estava definitivamente perdido; o que não mudava era o registo etnicista do “indo”.

Mas nem tudo o que era verdadeiro para Inglaterra seria necessariamente para a França e apenas dois anos depois, Madalena de Cagigal e Silva publicava um texto sobre mobiliário indo-português na obra dirigida por Pierre Verlet *Styles, meubles, décors, du Moyen Age à nos jours*⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ Irwin, John (dir.) – *Europe and the Indies. The Era of the Companies 1600-1824*. London: British Broadcasting Corporation, [1970], p. 15.

⁵⁷⁸ Irwin, John (com.) – *Art & the East India Trade* (catálogo). London: Eyre & Spottiswoode Limited, [1970], s.p.

⁵⁷⁹ Paris: Librairie Larousse, 1972, vol. 1, pp. 104-9.

Pierre Verlet (1908-1987; conservador da colecção de objectos de arte [*objets d'art*] do Museu do Louvre entre 1945-65 e 1968-72, e um especialista de renome mundial em mobiliário e artes decorativas).

Resumindo-se apenas ao mobiliário o texto estava ainda muito longe mas, apesar de tudo, pré-anunciava o que seria, décadas mais tarde, o caminho que conduziria à (possível) revisão do indo-português: o da desagregação em categorias tipológicas invés do discurso estilístico e unitário de uma arte indo-portuguesa.

Note-se, por fim, que no primeiro trabalho de síntese escrito sobre a historiografia de arte portuguesa António Manuel Gonçalves não omitiu o indo-português, enumerando os nomes e trabalho de Mário Tavares Chicó, Carlos de Azevedo e Maria Madalena de Cagigal e Silva⁵⁸⁰.

II.2.6 – O final de século

No cap. anterior já se referiu a importância da XVII.^a para a renovação do panorama expositivo nacional onde se incluía, também, o indo-português. De salientar igualmente o papel dos Seminários de História Indo-Portuguesa, tutelados por um escol de académicos e investigadores com diversas origens nacionais, e que tinha como propósito, a um tempo, reposicionar os estudos e interpretações sobre as relações entre Portugal e o antigo Império e, a outro, recolocar Portugal em perspectiva não só com a Europa mas principalmente com a cultura e a história dos impérios asiáticos.

Este esforço teve resultados desiguais mas permitiu, por exemplo, aos estudiosos e académicos goeses apresentarem os seus trabalhos, autonomamente, livres de uma inequívoca herança portuguesa, contribuindo para a formulação de identificações identitárias⁵⁸¹, ao mesmo tempo que foi, de certa forma, uma escola de aprendizagem para a geração que estando hoje na academia (portuguesa e estrangeira) tem formado nas últimas décadas os alunos dos estudos (que continuam a ser) genericamente designados por “história dos descobrimentos”.

⁵⁸⁰ Gonçalves, António Manuel – *Historiografia da arte em Portugal*, pp. 60-3.

⁵⁸¹ Neste sentido, ainda que noutra registo, veja-se a publicação em 1982 de outro número especial da revista *Marg*, agora dedicada a *Goa. An Encounter* (Bombay. Vol. 35. N.º 3) com artigos escritos por autores originários de outros estados indianos, locais e da Europa e que analisavam a herança hindu e cristã de Goa (“Introduction”, Saryu Doshi; “The Hindu Past: Sculpture and Architecture”, Gritli V. Mitterwallner; “Testimonials of Heroism: Memorial Stones and Structures”, Gritli V. Mitterwallner; “Temple Sanctuaries: Expressions of Devotion”, Saryu Doshi e P.P. Shirodkar; “The Christian Impress: Churches and Cloisters”, J. Velinkar, S.J.; “Icons of Faith: Wood and Ivory”, Kalpana S. Desai; “Of Silks and Embroidery: Indo-Portuguese Textiles”, Lotika Varadarajan; “Miraculous Loaves and Fishes: Selected Glimpses of Goan Housing”, Foy Nissen; “Xavier Centre of Historical Research, Goa”, Teotonio R. de Souza, S.J.; “Goa My Paradise”, Shireen Mody).

Todavia, as comunicações em história da arte são escassas e dispersas, asseguradas inicialmente por Madalena de Cagigal e Silva (como vimos) e inserindo-se numa vertente de continuidade. Continuidade que paradoxalmente se verifica também nalgum discurso goês E que, apesar de tudo, se repete para heranças que já foram mencionados para outros contextos: “Foi precisamente por causa da forte resistencia cultural da India que resultou uma síntese artística que hoje consideramos um património artístico indo-português [sic] de que os portugueses podem também sentirem-se orgulhosos. Comparada com a arte espanhola nas suas antigas colónias, a arte indo-portuguesa distingue-se mais pela sua forte componente local por razões que se podem facilmente deduzir. Demostra a capacidade asiática que conseguiu resistir melhor que os povos das Américas e da África às forças da expansão colonial”⁵⁸².

Este texto foi traduzido (em alguns passos *ipsis verbi*) no artigo publicado pelo mesmo autor na revista da CNCDP eloquente e programaticamente sub-titulada de *Indo-portuguesmente*⁵⁸³.

Soberbamente ilustrada, esta revista é particularmente interessante por ilustrar, apesar de certos conservadorismos de linguagem, a diferenciação entre as metodologias empregues na construção dos diversos textos revelando, em consequência, as substancialmente diferentes linhas interpretativas e conteúdos daí resultantes. No que se relaciona com a vertente artística, retomava-se um alargamento de campo que há muito não se vira (vários tipos de mobiliário, escultura, ourivesaria, pintura e arquitectura civil), trazendo por isso muitas novidades e informação que foi sendo reutilizada e repensada nos anos seguintes.

Genericamente, a revista, que aborda inúmeras categorias da expressão artística, reproduz a ideia também expressa sinteticamente por Paulo Pereira no *Dicionário de*

⁵⁸² Souza, Teotónio R. de – *O património artístico cristão de Goa: Uma introdução histórica para a dinamica da evolucao*. Sep. Boletim do instituto Menezes Bragança. N.º 172, 1994, s.p.

Para uma leitura muito próxima de alguns dos aspectos que se tem mencionado ver Gupta, R. Das – “Nature and Scope of Indo-Portuguese Art”. *Mare Liberum*. N.º 9, Julho 1995, pp. 363-9.

⁵⁸³ Souza, Teotónio R. de – “A Arte Cristã de Goa: Uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução”. *Oceanos: Indo-portuguesmente*. N.º 19-20, Setembro-Dezembro 1994, pp. 8-14.

O impacto da publicação deste número da revista *Oceanos*, e de outros títulos que imediatamente a precederam – como por exemplo Raposo, Francisco Hipólito – *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (catálogo). Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian/Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1991, que na prática reproduz o modelo de Bernardo Ferrão em *Imaginária luso-oriental* sem o mesmo programa metodológico – e seguiram, para o ressurgir do comércio e colecionismo de peças indo-portuguesas está ainda por fazer. É contudo um tema fascinante e urgente que, estou certa, traria muitas novidades do ponto de vista da datação e atribuição de algumas dos inúmeros objectos que têm surgido no mercado leiloeiro e antiquário dos últimos anos.

história dos descobrimentos portugueses: “A arte indo-portuguesa foi motivada, essencialmente, pela cristianização, apresentando uma grande variedade de imaginária religiosa, paramentária e peças litúrgicas. Mas o trabalho do artífice, transformando os temas e dando-lhes um cunho étnico indelével, estendeu-se a outros campos como o do mobiliário, onde se atinge momentos de criação notáveis. Móveis, tecidos, ourivesaria e marfins vão depois penetrar os interiores quinhentistas das cidades portuguesas continentais e do ultramar. Na sua tripla vertente africana oriental, indostânica e continental, a arte indo-portuguesa é um documento iconográfico da evangelização e da «migração» dos temas figurativos, bem como do temário decorativo”⁵⁸⁴.

Esquecendo-se (ou não se conseguindo arrumar) que o indo-português foram também os objectos consumidos em Goa e outros territórios do Índico, da Ásia e mais-além.

Por outro lado, por esta altura a imaginária era um conceito plenamente integrado nesta problemática. Como se viu no cap. anterior, o entendimento da escultura dita indo-portuguesa como arte e a sua entrada no circuito expositivo nacional, foi relativamente tardia. Mas a contribuição fundamental para a consolidação da mesma foi feita pela mão de um inquieto engenheiro recluso do Porto, Bernardo Ferrão de Tavares e Távora (1913-1982)⁵⁸⁵.

II.2.6.1 – Bernardo Ferrão e a imaginária luso-oriental

Em 1983 a Imprensa Nacional-Casa da Moeda publicava, finalmente, ainda que postumamente, a obra que Bernardo Ferrão ambicionara toda a vida: *Imaginária luso-oriental*. Vasco Graça Moura escreveu no pequeno preâmbulo do livro sobre as dificuldades que a versão final sofrera (sem acompanhamento das provas tipográficas, por exemplo) devido à saúde débil do autor⁵⁸⁶.

O texto beneficiava dos anos de experiência e do conhecimento do autor que pragmaticamente estruturou o livro em duas partes: uma primeira, com textos que

⁵⁸⁴ Paulo Pereira, “Iconografia dos descobrimentos”, in Albuquerque, Luís de (dir.) – *Dicionário de história dos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Caminho, 1994, vol. 1, pp. 505-13 [512].

⁵⁸⁵ Ver biografia em anexo Documentação, n.º II.3.

⁵⁸⁶ Távora, Bernardo Ferrão de Tavares e – *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, s.p.

enquadravam os temas e problemáticas que trabalhava; uma segunda, chamada de “Álbum” e dividida por tópicos iconográficos que, ocupando cerca de 90% da publicação, era dedicado ao tão ambicionado (ainda que o possível) inventário⁵⁸⁷.

No “Texto de apresentação” Bernardo Ferrão mantinha quer o estilo quer o programa que desde cedo norteara a sua escrita. Mencionando o que considerava ser ainda o pouco interesse que a arte produzida em contexto imperial português suscitava no panorama académico e museológico, referia os historiadores de arte que mereciam o seu apreço e começava o texto fazendo uma definição concreta de “imaginária do Oriente português”: “será aquela que foi esculpida no Extremo Oriente por artesãos indígenas, inicialmente sob a égide das missões portuguesas, copiando protótipos ocidentais, inspirando-se neles ou recriando-se em variantes próprias, mas utilizando materiais e técnicas locais e actuando sob o influxo da etnia e dos cânones das artes e religiões ancestrais dos países respectivos”. Esta caracterização era feita à margem do indo-português, sobre cuja definição “não se concer[tav]am os seus primitivos e actuais tratadistas”⁵⁸⁸.

Ora imaginária remete-nos para o domínio da escultura e da história. A escultura de que aqui se falava era a de vulto (ainda que por razões operativas Bernardo Ferrão incluísse as placas relevadas em marfim nos seus estudos) cujas diferentes funções determinavam diferentes nomeações; as que importa aqui abordar são duas: estátua e imaginária. No estudo da escultura portuguesa, o termo estátua deve ser empregue quando o objecto se destina a funções monumentais e o termo imaginária quando se trata de peças esculpidas de carácter maioritariamente religioso, ou seja, imagens. Imaginária comporta ainda o peso do uso original do termo, isto é, a maneira como se identificavam os escultores desde a Idade Média em Portugal⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ Veja-se o que escreveu no primeiro artigo que publicou: “Impossível se torna, portanto, pensar na redacção de monografias completas e muito menos em definitivos trabalhos de síntese, sem que a sua inventariação profunda seja levada a efeito.”, Ferrão, Bernardo – “Notas sobre a arte indo-portuguesa: I – Cinco imagens indo-portuguesas de virgens «em majestade»”. *Colóquio*. N.º 43, Abril 1967, pp. 26-31, p. 26. E, com efeito, Bernardo Ferrão havia começado o inventário da imaginária indo-portuguesa “há anos” pretendendo levá-lo “a bom termo (...), e public[á-lo] para uso dos interessados”, ver Ferrão, Bernardo – “Imaginária de marfim Indo, Singalo, Sino, e Nipo-Portuguesa”. *MVSEV*. Porto. 2.ª s. N.º 11, 1967-1969, pp. 9-26 [16]. Ver também Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte, Lisboa, Arquivo do Serviço de Belas-Artes (daqui em diante FCG – BA, ASBA), Bolsas de Estudo para Estagiários de Especialização e Investigação no País e no Estrangeiro, Ferrão (Eng.º Bernardo), n.º 2049: *Boletim de inscrição*, Lisboa, 1969, 26 de Março.

⁵⁸⁸ Todas as citações em Távora, Bernardo Ferrão – *Imaginária luso-oriental*, p. xiii.

⁵⁸⁹ Carvalho, Maria João Vilhena de (texto de) – *Normas de inventário: Escultura*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004, pp. 17-22. Aliás, a forma como Ferrão organizou o “Álbum” do livro

Bernardo Ferrão delimitava o seu campo de trabalho e filiava-o na história da arte portuguesa. E mesmo que, geográfica e artesanalmente, colocasse a produção no “Extremo Oriente” (ou seja, na Ásia) e nas mãos (e logo, materiais e técnicas) dos locais, o primado era o da influência portuguesa, gerada pelas missões, e daí, também, a ligação que lhe parecia tão óbvia com a imaginária. Todavia, o olhar e conhecimento educado do estudioso reconhecia nas formas que analisava algo extra-europeu e que descrevia como uma “actua[ção] sob o influxo da etnia e dos cânones das artes e religiões ancestrais dos países respectivos” ou “hibridismo luso-oriental” não escapando ao registo etnicista que lhe era coevo mas assomando⁵⁹⁰, ainda que de forma embrionária e dominada pelo ambiente cultural, social e religioso em que se movia, algumas das problemáticas que enformam hoje os estudos de arte colonial: a circulação de formas, materiais, artesãos e modelos artísticos, o consumo de arte nos espaços pan-europeus, a portabilidade e circulação das peças em si⁵⁹¹.

O facto de Bernardo Ferrão ter delineado, desde o início da sua colaboração com as revistas onde publicava os artigos, uma estratégia (pessoal) de afirmação metodológica que acreditava dever ser o caminho a seguir pela historiografia de arte nacional, fez com que os seus textos fossem, maioritariamente, pequenos estudos de caso baseados na(s) peça(s) que explorava. Assim, alguns dos seus contributos mais significativos para a maneira como a historiografia de arte tem interpretado os artefactos do universo indo-português, encontram-se explanados como conclusões da abordagem aos objectos que trabalhou e não como caracterizações generalizadas que pudessem surgir numa obra de síntese⁵⁹².

Imaginária luso-oriental dividido por temas iconográficos, é reflexo desta filiação. Note-se que Bernardo Ferrão se correspondia com Sérgio Guimarães Andrade (1946-1999), conservador do MNAA desde 1973, que se dedicou à colecção de escultura e ao desenvolvimento do conceito de imaginária. Sobre este assunto e para uma biografia profissional do conservador ver Carvalho, Maria João Vilhena de – “Sérgio Guimarães de Andrade, o conservador e a sua colecção. A imaginária como conceito”. *Revista de História da Arte*. N.º 8, 2011, pp. 110-25.

⁵⁹⁰ Ferrão, Bernardo – “Notas sobre a arte indo-portuguesa: 1 – Cinco imagens”, p. 31.

⁵⁹¹ “... talvez porque a imagem [uma Virgem entronizada] tivesse sido trazida pendurada durante muito tempo por fio atravessando os dois orifícios existentes no travessão da cadeira, que apresentam sinais da sua passagem.”, *idem*, p. 28.

⁵⁹² “É, de facto, notória a tradicional relutância de alguns dos nossos tratadistas da especialidade em descerem à necessária mas inglória e sempre trabalhosa tarefa da inventariação e colheita de elementos-base, aventurando-se, por vezes, ao traçado de largas e luminosas sínteses sobre o insuficiente material, e por demais conhecido, que se lhes oferece, fácil e à mão, nos monumentos, museus e grandes colecções portuguesas, correndo o sério risco de que algumas das suas astutas congeminções se desmoronem, como o colosso dos pés de barro, perante a pedrada do elemento básico faltoso, posteriormente sobrevivendo.”, Ferrão, Bernardo – “Imaginária de marfim Indo”, p. 12.

Uma das maiores dificuldades com que os historiadores de arte que estudam objectos artísticos produzidos em contexto ultramarino ainda hoje se debatem é a datação. Com efeito, só se conhece um exemplar escultórico datado (1732) – Bernardo Ferrão escreveu que “são raríssimas as imagens datadas” – pelo que, por dilatadas que sejam, as cronologias propostas pelo autor fizeram escola. Reconhecendo a “míngua de documentação directa ou indirectamente datável”, o método do autor implicava por isso o recurso “aos elementos que, para o efeito, p[udessem] fornecer a sua configuração anatómica, tratamento escultórico, maneirismo da indumentária, envelhecimento e desgaste do marfim, tipo e pormenores das peanhas e acessórios, e comparação com imagens nacionais de época conhecida”⁵⁹³.

Bernardo Ferrão adoptava assim o primado da escultura e apoiava-se na metodologia empregue desde sempre pelos historiadores e artistas na datação das obras⁵⁹⁴. Resumindo-se maioritariamente à escultura europeia, é certo, as suas análises eram solidamente fundamentadas no conhecimento directo e literário que tinha das formas peninsulares (e europeias), visível quer nos paralelos que mencionava quer no prolixo aparato em notas e referências bibliográficas dos textos. O prolongado ofício e olhar de conhecedor, levaram-no mesmo ao reconhecimento de algumas mãos e oficinas específicas dentro da produção cingalo-indiana⁵⁹⁵.

Registe-se que as conclusões eram sempre consequência do trabalho desenvolvido na leitura dos elementos iconográficos, na caracterização do talhe e das especificidades das obras, no enquadramento histórico, artístico e cultural das peças, e este aspecto é fundamental para perceber como o contributo de Ferrão poderá ter sido

⁵⁹³ Todas as citações em Ferrão, Bernardo – “Notas sobre a arte indo-portuguesa: Uma camilha de Menino Jesus, indo-portuguesa, da época de D. Pedro II”. *Colóquio*. N.º 45, Outubro 1967, pp. 13-5 [15]. Ferrão voltava a referir-se à questão da datação – “até porque são [as peças] sempre anónimos e raríssimamente datados ou datáveis” – em Ferrão, Bernardo – “Imaginária indo-portuguesa de marfim”. *Panorama*. 4.ª s. N.º 32, Dezembro 1969, pp. 76-83 [83].

⁵⁹⁴ “Toca-se, prudentemente, na nota do exotismo, da convergência que apresentam de complexos simbólicos, e da incrível paciência e habilidade do artesão indiano seu autor, quando se fala de imagens indo-portuguesas, mas esquece-se que muitas delas têm real valor como objectos de arte e, no modesto panorama da nossa estatuária religiosa coeva, não ficam muito aquém da grande maioria daquelas que, sob o influxo de modelos, mestres ou correntes artísticas estrangeiras, produziram os desprezíveis artesãos ou oficinas metropolitanas.”; não deixando o autor de reconhecer que muitas das peças não eram resultado de uma encomenda especial mas antes de produção em série, e que nem sempre se “inspiravam em modelos categorizados”, ver Ferrão, Bernardo – “Imaginária indo-portuguesa”, pp. 79 e 83.

⁵⁹⁵ “Na Virgem correspondente, o penteado é de risco ao meio e a nascenta do cabelo na fronte é marcada em madeixas transversais, enquanto que as que caem de frente e pelas costas são esculpidas em ziguezague, com as extremidades encaracoladas. Esta representação é maneirismo típico de determinada mão ou oficina, de que se conhecem várias imagens diferentes.”, Ferrão, Bernardo – “Notas sobre a arte indo-portuguesa: I – Cinco imagens”, p. 28.

trivializado. Ou seja, o meu argumento resulta do facto de, mesmo que as datações propostas pelo autor estivessem “erradas” e balizadas por limites muito extensos (normalmente um século, no decurso do qual muitos acontecimentos alteram a maneira como as formas e a sua interpretação são avaliadas), eram concluídas em função de um exame feito de raiz. Subjacente a este exame estava a ideia de fixação e análise de um *corpus* de peças indo-portuguesas que, em última instância, lhe teria permitido a edição da obra *Imaginária luso-oriental*. Pelas circunstâncias já referidas, a edição desta obra acabou por não poder reflectir o inventário nem corresponder plenamente à ambiciosa metodologia do autor. Não obstante, passou a servir de referência para os trabalhos subsequentes sendo que, e aqui reside a minha inquietação, as datações passaram a ser feitas a partir das conclusões de Ferrão e não do tal trabalho de raiz, que era, afinal e sem qualquer hesitação, a proposta do autor.

Hoje em dia dispomos de conhecimento e de meios que não estavam ao alcance de Bernardo Ferrão, e poderíamos usá-los para corrigir ou adequar as interpretações do autor vimaranense, seguindo como absolutamente válido e operativo o modelo que nos legou. De alguma forma, e apesar de tudo, este trabalho começa a ser feito paulatinamente⁵⁹⁶.

O afã militante de Bernardo Ferrão pelo estudo da imaginária produzida em contexto imperial português levou-o à defesa de algumas posições algo conservadoras na forma como abordava a escultura. Ou seja, não desdenhava uma espécie de “restituição ao original”, à madeira ou ao marfim, em detrimento da pintura que as obras pudessem apresentar⁵⁹⁷. Todavia, para efeitos de descrição e caracterização dos objectos

⁵⁹⁶ Que tem sido o timbre das exposições do ciclo “Sala do texto pintado” no MNAAA, que abordam temáticas incluídas no universo de produção ultramarina portuguesa, de que é exemplo o estudo Ana Claro *et al.* “Descobrir a Cruz. Apresentação e Análise dos Resultados do seu Estudo e Conservação”, in Sousa, Maria da Conceição Borges de (coord. cient.) – Vita Christi. *Marfins Luso-Orientais*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2013, pp. 58-77.

⁵⁹⁷ “Quando da aquisição, o oratório estava inteiramente pintado, mostrando no interior das portas composições vegetalistas barrocas centradas pelas representações Marianas do sol e do crescente lunar apoiado em nuvens e sobreposto de estrelas.

Toda a pintura foi, posteriormente, removida, por entendimento de que se não coadunava com a existência e riqueza do capeado interior e do trabalho de embutidos exterior, certamente executados para ficarem aparentes.”, Ferrão, Bernardo “Notas sobre a arte indo-portuguesa: Uma «Árvore de Jessé» de marfim, do séc. XVII”. *Colóquio*. N.º 48, Abril 1968, pp. 25-32 [29]; “Conhecê-mo-la, ainda, com bastante pintura, naturalmente coeva (dado o tipismo do colorido, a natureza do dourado e o característico empastamento geral dado pelo espesso preparo), mas que, em verdade, desfigurava o fino pormenor da figuração entalhada. Naturalmente por isso é que a imagem foi completamente lavada, encontrando-se as suas duas peças na cor da madeira, mas ainda com vestígios de pintura na peanha.”, Ferrão, Bernardo – “Notas sobre a arte indo-portuguesa: Uma imagem seiscentista da Imaculada Conceição, do tipo «Tota Pulchra»”. *Colóquio*. N.º 52, Fevereiro 1969, pp. 19-25 [21].

– revelando com isso um notável rigor metodológico – mencionava em texto quer as formas quer as cores que as camadas cromáticas haviam tido⁵⁹⁸.

Ainda que os exemplos que refere sejam quase todos de peças em colecções particulares (nas quais cabia aos proprietários as opções a tomar em termos de conservação e/ou restauro), a verdade é que as escolhas cromáticas e a intensidade das mesmas seriam hoje em dia elementos preciosos para a análise das peças.

Mas a posição de Ferrão tinha subjacente a assunção do “carácter misto do (...) tratamento plástico e da figuração” dos objectos. Isto é, consciente de que o recurso à matéria e cultura visual europeia não respondia a todas as questões na análise das imagens produzidas em contexto ultramarino, o autor procurava identificar os aspectos indianos (ou cingaleses, chineses, japoneses) e europeus das mesmas. Mantendo-se fiel ao seu método, a diferenciação que propunha baseava-se quer na iconografia quer nas características plásticas, atribuindo a interpretação indiana, por um lado, os traços formais distintivos da produção extra-europeia (nuvens em caracóis contíguos, o tratamento das madeixas dos cabelos e do pregueado das vestes das figuras representadas, a mandorla de raios abicados alternadamente rectos e flamejantes) e, por outro, considerações generalistas resultantes de uma certa construção (baseada nas leituras e nos convencionalismos que o enformariam) sobre a Índia (“o aspecto geral do conjunto, pesado e desgracioso”⁵⁹⁹, as afinidades fálicas, a densidade e prolixidade das decorações). Daí, também, a sua proposta de designação luso-oriental (mais abrangente) que o geograficamente mais circunscrito indo-português⁶⁰⁰.

Uma das circunstâncias que transformou os textos de Bernardo Ferrão em fontes de trabalho é o facto de ter tido sempre a maior preocupação em indicar todos os elementos possíveis do chamado “bilhete de identidade” das peças artísticas (designação, dimensões, datação, materiais, indicação de policromias) bem como na descrição de todos os aspectos, revelando, por outro lado, um imenso conhecimento de escultura, mobiliário, iconografia e na identificação dos materiais (com particular destaque para as madeiras e o marfim, do qual conhecia os veios, os filamentos, os tons, o desgaste). Igualmente o facto de ter, sempre que exequível, identificado os donos das

⁵⁹⁸ Por exemplo, “Foi [a peanha da “Tota Pulchra”] dourada, com pintura dos fundos a vermelhão e do esferóide a azul.”, *idem*, p. 21.

⁵⁹⁹ Ambas as citações em *ibidem*, p. 22.

⁶⁰⁰ O termo foi usado também em exposições como por exemplo *Arte Sacra Luso-Oriental. Exposição*. [Porto]: Sé Catedral do Porto, 1994.

peças e publicado fotografias das mesmas, facilitou (e facilita) o conhecimento das obras detidas por particulares.

O excelente conhecimento de mobiliário que Bernardo Ferrão tinha, e em particular das técnicas de execução dos mesmos, beneficiou grandemente a sua abordagem à escultura indo-portuguesa e às maquinetas que não poucas vezes as acompanham. Fazendo descrições minuciosas (e onde a qualidade da escrita e do domínio da língua é visível na riqueza do vocabulário, na diversa, ainda que contida, adjectivação, na fluidez do discurso), explicava os sistemas de encaixe, o trabalho de marcenaria, as ferragens das dobradiças, os elementos de solidariedade entre as diferentes componentes das obras⁶⁰¹.

II.2.7 – A desagregação em campos de trabalho

Como atrás deixei escrito quando fazia um apanhado das circunstâncias que levaram ao que considero ser uma continuidade de discurso entre o que chamei a narrativa nacionalista e o final do século, as comunicações sobre história da arte em encontros académicos dedicados aos estudos e artes asiáticas são escassas e dispersas.

Curioso será também lembrar que, apesar dos quatrocentos anos de presença na Ásia, sejam poucos os objectos de artes asiáticas que existem em Portugal ou que o que foi um escol precursor de asiatistas existentes em Portugal desde o século XVI se tenha diluído⁶⁰².

A historiografia sobre a “arte indo-portuguesa” é também resultado desta situação. Reivindicada como estilo e sem ter sido alvo de uma crítica ao conceito, porque escudado numa aparente fundamentação baseada em interpretações técnicas, decorativas e formais, não conseguiu descolar-se da herança historiográfica e da sua circunstância, primeiro etnicista e depois nacionalista.

⁶⁰¹ “As ferragens são constituídas por quatro dobradiças de joelho, com extremidades lanceoladas, de ferro com vestígios de zincagem, pregadas com cravos, também de ferro, cujas pontas dobram, à vista, sobre capeado interior de ébano.”, Ferrão, Bernardo – “Notas sobre a arte indo-portuguesa: Uma «Árvore de Jessé»”, p. 29; “ligada à peanha por um pino de madeira dura”, Ferrão, Bernardo – “Notas sobre a arte indo-portuguesa: Uma imagem seiscentista da Imaculada”, p. 21, como meros exemplos.

⁶⁰² Sobre este assunto veja-se Rui Loureiro – “Mission Impossible. In Search of the Sources of Fernão Mendes Pinto’s *Peregrinação*”. In *Fernão Mendes Pinto and the Peregrinação. Studies, Restored Portuguese Text, Notes and Indexes*. Jorge Santos Alves (ed.). Lisboa: Fundação Oriente/Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2010, pp. 235-55; Curto, Diogo Ramada – “Representações de Goa” e Hespanha, António Manuel (com. cient.) – *O Orientalismo em Portugal*.

O problema é que por vezes os historiadores de arte tendem a escorar-se num sólido conhecimento e aparato técnico que muitas vezes transforma os objectos em entidades *ex nihilo* ou tendencialmente anacrónicas.

Por outro lado, e pela primeira vez desde que o indo-português surgiu no campo artístico, a reflexão académica tornou-se mais inovadora que a interpretação museológica onde, entre o peso da herança da cultura visual do próprio museu e a dificuldade prática em articular novos conteúdos discursivos, assistimos à exposição de modelos relativamente repetitivos.

Este dado leva-me a propor – e ainda que o trabalho desenvolvido e publicado nos últimos anos precise de algum tempo de consolidação para permitir aferições seguras –, de forma embrionária e baseada não tanto nos tópicos que abordei até agora mas na abrangência dos conteúdos elaborados pelos autores que citarei, um modelo interpretativo com dois caminhos. Um que tenta abordar uma visão de conjunto, mais próxima de uma contiguidade da historiografia de arte portuguesa sobre o indo-português, também por força da sua natureza, de síntese. É o caso dos textos de Pedro Dias que tem publicado inúmeros documentos⁶⁰³.

Incluo nesta vertente também os textos de Luís Moura Sobral e os de Rafael Moreira e Alexandra Curvelo (que considero terem proposto a definição mais estimulante do que são os aspectos comuns na produção de objectos artísticos em contexto extra-europeu)⁶⁰⁴.

O segundo caminho, que se tem feito paulatinamente, é o da especialização nos temas e campos de trabalho que têm permitido questionar as apropriações que a historiografia do indo-português impôs a objectos e edifícios. São os casos dos trabalhos

⁶⁰³ Dias, Pedro – *História da arte portuguesa no mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1998 e *Arte indo-portuguesa. Capítulos da História*. Coimbra: Livraria, 2004. Ainda assim é necessário fazer aqui uma ressalva sobre o âmbito destas obras, particularmente do último título, já que se trata de uma colectânea de artigos publicados ao longo de anos reunidos e titulados dessa forma em 2004. Aliás, sobre os propósitos da mesma leia-se o que ficou escrito na “Nota prévia”: “Baseados sempre num constante trabalho de campo e numa sistemática pesquisa arquivística, sem esquecer o estudo das matrizes europeias da estética que levámos mares além, e as características das artes dos povos com os quais contactámos, perseguimos o desiderato de vir a editar, mais ano menos ano, um livro sobre a Arte Indo-Portuguesa, de que estes textos são, na verdade, esboços de futuros capítulos ou sub-capítulos.” (p. 5).

⁶⁰⁴ Sobral, Luís de Moura – “A Expansão das Artes: Transferências, Contaminações, Inovações”. In *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (dir.). Lisboa: Edições 70, Lda., 2010, pp. 403-68. Note-se que este importante texto foi primeiro editado em inglês [*Portuguese Oceanic Expansion, 1400-1800*. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 390-459] o que o torna igualmente na única síntese sobre esta temática escrita noutra língua que não a portuguesa. Moreira, Rafael e Curvelo, Alexandra – “A circulação das formas”, pp. 532-79.

de Alexandra Curvelo, Helder Carita, Maria João Ferreira, Nuno Vassallo e Silva, Paulo Varela Gomes, Pedro Moura Carvalho, entre outros.

Aqui chegados, como responder à questão: para que serve o indo-português enquanto conceito operativo? Do meu ponto de vista serve para algumas coisas, mas nenhuma delas se inscreve no discurso memorialista de um tempo homérico ou efabulado – e contra o qual há que ter em conta um aspecto muito descurado na historiografia de arte portuguesa e que é o da própria identidade dos goeses, espelhada também na arquitectura e arte⁶⁰⁵ – nem se coaduna com discursos generalistas. Recorde-se a resposta que atrás foi dada para a pergunta “o que é o indo-português?” Dela reteria a operacionalidade no uso de conceitos como cultura material e artística e produto, analisados e entendidos individualmente, circunstancialmente, naquilo que contribui para compreender as inquietações suscitadas pelo nosso tempo, e não na procura de uma essencialidade (seja ela portuguesa, indiana, cristã, renascentista, barroca ou outra) que nunca existiu.

Em suma, espero que esta tese possa contribuir para uma reflexão que, apesar de tudo, precisa de ser continuada.

⁶⁰⁵ Sobre este assunto veja-se Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”, pp. 101-24 [123].

Parte III – Estudo e musealização: a amostra

“[inventory] is a place of deep, not dead, storage”

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

“The Museum – A Refuge for Utopian Thought”, [2004], p. 2⁶⁰⁶

Conforme julgo ter ficado claro na parte I desta tese, inventariar é uma forma de classificar. Já não se falará aqui da classificação que “domestica”, que ordena e reflecte o social, e que na realidade enforma o nosso quotidiano. Nesta terceira parte procurar-se-á antes olhar para a amostra de um caso de estudo com o objectivo de levantar os problemas que permitam fornecer algumas respostas (e colocar outras perguntas) para a questão: como inventariar arte colonial dentro dos sistemas pensados para peças europeias?

Capítulo 1 – O inventário enquanto instrumento

Os investigadores e os museólogos que hoje em dia se deparam e pensam sobre objectos resultantes da experiência ultramarina portuguesa (ou outras), sentem dificuldade em classificar estes objectos nas suas colecções, uma vez que as mesmas não “cabem” necessariamente no âmbito restrito das tipologias europeias mas também não se coadunam com os departamentos de artes asiáticas⁶⁰⁷.

Ora esta (aparente) dificuldade parece-me, antes, um enorme estímulo. Acontece que a maior parte das colecções públicas europeias abarcam uma história de vida que foi construindo a maneira como olhamos para elas. E neste sentido é relativamente fácil perceber que repensar todo o sistema de classificação teria implicações bem mais complexas do que à partida a boa vontade reformadora pudesse pensar. Da reclassificação gerar-se-ia o caos ao invés de a categorização arrumar a desordem.

⁶⁰⁶ <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/museutopia.pdf>. (consultado em 2013.04.02).

⁶⁰⁷ “Curators are more sensitive to how they treat objects from different cultures and where things in their collection come from.” McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2008, p. 4.

Não obstante, parece-me ser útil ter em consideração que a opção por uma ausência de ponderação sobre a materialidade e a cultura histórica dos próprios museus e instituições para-museológicas – onde as narrativas que sustentam ideias de autenticidade e originalidade, tendencialmente constituintes de uma noção de tradição, são a constante – pode derivar na cristalização das mesmas, transformando em mausoléus o que, pelo contrário, podem ser organismos dinâmicos de inter-acção social.

É verdade que os artefactos resultantes da experiência ultramarina portuguesa foram olhados de uma forma que hoje consideraríamos *sui generis*, já que na prática terão suscitado poucas dúvidas quanto à categorização: uma taça é uma taça e um pano comprido bordado com motivo central ao meio é uma colcha... ou será um pano de armar?

Por poucas dúvidas que a classificação pudesse ter ocasionado a uniformização de critérios – que espelha sobretudo o entendimento sobre a peça –, é um outro patamar de ordenação da informação que raramente foi conseguido (recorde-se, aliás, o que ficou escrito sobre os textos que enquadravam a abordagem às peças presentes nas salas do Mosteiro dos Jerónimos aquando da realização da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura [daqui em diante XVII.^a] em 1983)⁶⁰⁸.

E isto não é necessariamente negativo. Pelo menos no que diz respeito à arte colonial, retratava alguma ambiguidade (mas também riqueza) que a classificação das peças suscitava. Todavia, esta dúvida resultava de um quadro de conhecimento e experiência comum que não invalidava que na realidade a *ordem* – ocidental, cristã – se tivesse imposto à *heterogeneidade*. E a questão é precisamente esta: reduziu-se os mais diversos objectos a um *corpus* comum de leitura e interpretação que tinham implícitas

⁶⁰⁸ Neste sentido, avaliem-se também os resultados concretos do esforço levado a cabo no final da centúria de novecentos pelo então Instituto Português de Museus que procedeu à publicação de uma série de livros, elaborados pelos maiores especialistas na matéria, sobre as normas de inventário para cada uma das áreas (cerâmica, cerâmica de revestimento, cerâmica utilitária, escultura, pintura, mobiliário, têxteis, ourivesaria tecnologia têxtil, alfaia agrícola e espólio documental; aguardando-se ainda as normas para os instrumentos musicais). Série de publicações iniciada com uma monografia de carácter geral para as artes plásticas e decorativas, Pinho, Elsa Garrett e Freitas, Inês da Cunha – *Normas Gerais. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. 2.^a ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

Para um pequeno historial sobre a estratégia e acções levadas a cabo pelo antigo Instituto Português de Museus na área da inventariação ver, Silva, Raquel Henriques da – “Inventário do património móvel: dos adquiridos e dos desafios”. *Inventário, que futuro?* João Soalheiro (coord.). Porto: Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 2000, pp. 63-69.

construções de autoridade cultural e social, invariavelmente reprodutoras de discursos colonialistas, mesmo onde e quando nunca houve colónias⁶⁰⁹.

O facto de as colecções públicas portuguesas terem a sua história visual e institucional (que deve também ser levada em conta quando as mesmas são motivo de análise), foi uma das razões que me levou a trabalhar uma outra colecção, não inventariada, que permitisse por isso um certo nível de “experimentação”. Penso que através da reelaboração da forma como classificamos as peças poderemos contribuir para a pluralização de discursos sobre as mesmas, interpretando os objectos como um primeiro passo na construção de novas narrativas sobre a maneira como a Europa se relacionou com a Ásia durante os séculos XVI e XVII.

Assim, aqui tratar-se-á das peças (das colecções) na sua singularidade, já que inventariar é sobretudo *inventar* os objectos, no sentido em que se lhes confere uma identidade.

III.1.1 – Definição da problemática: a ficha Matriz3.0

A opção pelo uso do programa Matriz (iniciado em 1992 sob a tutela do então Instituto Português de Museus) enquanto ferramenta para inventariação da colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa não foi óbvia. No início da estruturação desta tese colocaram-se outras alternativas, mas a realização em Junho de 2011 de um seminário intitulado “Matriz. Novas Perspectivas para o Inventário, Gestão e Divulgação do Património Móvel e Imaterial” no Museu Nacional de Arte Antiga (daqui em diante MNAA) – que correspondia à apresentação pública da versão 3.0 do Matriz (lançado em Janeiro do mesmo ano) – acabou por se revelar muito útil neste processo.

Apesar de ser uma marca comercial, a verdade é que os diferentes componentes do projecto Matriz (3.0: sistema de informação integrado para inventário, gestão e divulgação do património cultural e natural; PCI: sistema de suporte do Património Cultural Imaterial; Net: catálogo colectivo *online* dos Museus e Palácios Nacionais) encontram-se em desenvolvimento e actualização há mais de vinte anos, com intensa colaboração entre os informáticos e os/as técnicos/as das instituições museológicas e

⁶⁰⁹ Com efeito, quer se tivesse consciência quer não, os padrões de colecionismo e exposição dos objectos tendiam (tendem) a “within a given moment will be heavily conditioned by the matrix of factors – class, ethnicity, gender, and so on – that determine social status and identity”, McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, p. 111.

para-museológicas, e procurando dar resposta a todas as necessidades de inventário e gestão de património dos museus, palácios e sítios da Rede Portuguesa de Museus.

No fim de contas, o que o programa Matriz se propõe fazer é olhar para a(s) colecção(ões) como um todo, com vista à sistematização da informação e ao tratamento de dados. Disponibilizada *online* para acesso comum, em traços largos, o MatrizNet é o catálogo colectivo dos museus tutelados pelo Estado; é também um motor de pesquisa que tem acesso a trinta e quatro bases de dados de inventário.

Assim, optei por aplicar uma ferramenta já existente e largamente experimentada à colecção de arte colonial, avaliando as dificuldades e facilidades de utilização e eventuais relutâncias nas respostas que o Matriz possa revelar, ao invés de estruturar de raiz um sistema de inventário que apenas responderia às necessidades da arte colonial (por razões relacionadas com a natureza física desta colecção e que já foram desenvolvidas na parte I, a área de gestão da colecção não foi tida em consideração).

Convém fazer aqui um parêntesis sobre a forma como elaborei o “meu” inventário. Se o ponto de partida era a ficha de inventário gerada pelo programa Matriz, isto não quer dizer que eu tivesse acesso ao mesmo. Utilizei por isso outro programa, o FileMaker, que permite criar todo o tipo de ficha que se queira e, inclusive, introduzir imagens. Porém, este não é um programa de acesso geral ou que seja disponibilizado em versões gratuitas na internet, pelo que as fichas de inventário apresentadas serão em versão *word*, para a qual transpus os campos de trabalho retirados do Matriz e trabalhados (por mim) no FileMaker.

III.1.2 – As razões para a escolha das peças

Já no que respeita à informação contida no “meu” inventário, o ponto de partida foi obviamente a relação começada na década de 1960 por José Bénard Guedes e Carlos de Azevedo. Percorri todos os dossiers e retirei para a base de dados própria (FileMaker) todas as fichas que, pela descrição, classificação ou fotografia associada, remetiam para o universo da arte colonial. Depois, procedi à confirmação da classificação indo às igrejas da vigararia de Lisboa, o que levou a que tivesse que retirar algumas peças e acrescentar outras (poucas). Não consegui ir a todos os locais, fosse por me ter sido vedada a entrada fosse porque o que me era dado a ver era decidido por quem me abria as portas e, na maior parte das vezes, a disponibilidade não era muita.

Quanto aos objectos, sei que alguns foram roubados – por exemplo, o Cristo Crucificado da Igreja de S. Mamede, fotografada por José Bénard Guedes em Dezembro de 1974 e furtada do altar da igreja já nos anos oitenta, conforme informação fornecida oralmente pela vigilante [Fig. 26] – outras não foram elencadas no Inventário Artístico – por exemplo, o Cristo Crucificado da Capela de Nossa Senhora da Saúde [Fig. 27] ou as peças que fazem parte da amostra de estudo e que estão na Igreja de São Domingos de Benfica (III.1.3.4 – Paramento e III.1.3.5 – Cristo Crucificado) – e ainda um terceiro grupo de peças, às quais não se sabe o que lhes aconteceu – por exemplo, a já mencionada taça de corno de rinoceronte⁶¹⁰.

Esta questão da *perda* do património, e ainda que lateral aos objectivos desta tese, é particularmente importante (e gritante), já que é uma situação recorrente que exprime com veemência a necessidade urgente de um inventário – pelo menos, arrolador – do património cultural em território nacional. Todos “sabemos o quanto se despreza aquilo que se desconhece” e o património da Igreja é apenas uma parte de um problema geral⁶¹¹. De facto, atribui-se aos museus o papel de local de memória, de uma memória construída, portanto, pelo que ter-se-á que atribuir ao património a materialidade da memória em si (seja ela individual, colectiva, social, histórica...), de *meio* de memória, que só poderá ser apreeendido e preservado – numa realidade que me parece, ainda assim, muito longe de qualquer ideia de defesa de tópicos como hegemonia, consenso e afins na abordagem à(s) memória(s) – através de uma inventariação (*invenção*).

Neste sentido, também o património armazenado – no entendimento menos flexível do termo uma vez que, na realidade, se encontra fechado em cofres, armários ou sacristias – não cumpre a sua função litúrgica nem se abre a um uso

⁶¹⁰ Ver nota 130.

Sobre as dificuldades de definição e implementação de uma política e acção no terreno, de um inventário com critérios e execução científica encabeçado pela Igreja (mas também pelas instituições públicas) vejam-se as palavras (de combate) de João Soalheiro, já com treze anos mas, infelizmente, ainda actuais, Soalheiro, João – “Inventário, que futuro?”. *Inventário, que futuro?* João Soalheiro (coord.). Porto: Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 2000, pp. 43-61.

De igual modo, e apesar dos esforços das equipas técnicas e das cúpulas da própria instituição – “... o registo dos objectos existentes em cada templo constitui, antes de qualquer outra coisa, a mais elementar forma de segurança deste património.”, Saldanha, Sandra Costa – “Editorial”. *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*. N.º 4, Janeiro-Junho 2012, p. 5. –, a aplicação no terreno das directrizes emanadas pela comissão dos Bens Culturais da Igreja para a questão do inventário nem sempre é bem compreendida e praticada. Ver, ainda, a notícia “Igreja já identificou meio milhar de obras roubadas e quer inventário das peças religiosas” (<http://www.publico.pt/cultura/noticia/igreja-ja-identificou-meio-milhar-de-obras-roubadas-e-quer-inventario-das-pecas-religiosas-1534197>; consultado em 2012.03.01)

⁶¹¹ Soalheiro, João – “Inventário, que futuro?”, p. 49.

expositivo/museológico que lhe permitisse adquirir uma nova vida, que não a de “traste amuado”, na expressão literária escrita por Camilo Castelo Branco quando se referia aos móveis vindos da Índia e que haviam sido enfiados num sótão.

De volta à amostra, reuni um conjunto de cento e quarenta e nove peças inventariadas, das quais retirei para estudo de caso sete – afinal, todo o trabalho museológico (para-museológico) envolve selecção e interpretação – com o propósito de avaliar as questões promovidas pela inventariação através da ficha Matriz3.0.

Do total da colecção, setenta e nove peças são escultura, quarenta e quatro cerâmica, treze mobiliário⁶¹², sete têxteis e seis são ourivesaria⁶¹³, pelo que a primeira razão que norteou a escolha dos objectos foi a possibilidade de suscitar o maior número de “problemas” que pudessem, portanto, ser gerados na aplicação do inventário como instrumento, isto é, como ferramenta de arrolamento e categorização no seu sentido mais restrito.

Estabeleci ainda outros critérios de selecção, um de ordem endógena à própria colecção e outros de natureza exógena. No que se refere ao primeiro, o peso determinante da escultura, e dentro desta, da escultura em marfim, que me levou a escolher duas destas peças.

Por outro lado, tinha a percepção de que a diversidade tipológica traria múltiplas possibilidades de abordagem, pelo que mesmo quando a colecção não fosse rica em determinado tipo, por exemplo a ourivesaria, ficou desde cedo claro que teria que ser motivo de estudo. Por isso, a amostra escolhida espelha mais a heterogeneidade que a homogeneidade tipológica; igualmente, e perante as dificuldades de adequar discursos generalizantes a objectos singulares a que este texto se tem referido frequentemente, optei por incluir um objecto do universo *namban*, cuja índole se encontra fora da designação colonial mas que se inscreve na cultura material resultante da experiência

⁶¹² Onde incluí os cofres.

⁶¹³ Repare-se desde já como o arrolamento do número de peças por categorias nada informa. Pelo contrário até potencia a criação de pré-juízos, uma vez que, por exemplo no que respeita à escultura, facilmente se assume que será toda em marfim, o que não corresponde à realidade. Por outro lado, os têxteis são porventura a categoria que melhor exprime a dificuldade em fazer este tipo de inventário. O seu exíguo número no conjunto da amostra de estudo salienta acima de tudo as óbvias falhas de arrolamento. É certo que os têxteis são dos objectos que mais estão sujeitos à discricionária falta de bom senso, já que, por terem uma utilização consentânea com o desempenho das (desprestigiantes) tarefas diárias, por serem facilmente reutilizados e/ou substituídos e, por fim, por se estragarem com o uso, são normalmente votados a uma menor atenção do que a que é dada a outros objectos litúrgicos (salvo quando se trata de peças de aparato assim percebidas em todas as épocas), levando a uma mais fácil destruição. Por outro lado, quando existem (e existem em grande quantidade) estão fechados em pesados móveis que raramente são abertos.

ultramarina portuguesa. Por fim, a constatação de que as peças de arte colonial do Patriarcado de Lisboa se incluem na memória do processo de criação das primeiras exposições públicas de arte em Portugal e, por isso, procurei que alguns dos espécimes escolhidos mostrassem essa historiografia.

III.1.3 – Reunir os objectos. A amostra de estudo

Se, como temos vindo a ver, o acto de coleccionar reflecte a prevalência do ser sobre o nada, o triunfo da memória em detrimento do esquecimento, o domínio da ordem sobre o caos⁶¹⁴, o inventário serve como instrumento de análise da realidade, reflectindo, também, essa realidade. O primeiro passo implica preenchê-lo, que é o que se fará a seguir, usando para tal o modelo de ficha de inventário Matriz3.0.

⁶¹⁴ “Collections gesture to nostalgia for previous worlds (worlds whose imagined existence took place prior to their contents being collected) and to amusement”, John Elsner e Roger Cardinal, “Introduction”, in Elsner, John e Cardinal, Roger (ed.) – *The Cultures of Collecting*. 2.^a ed. London: Reaktion Books, 1997, p. 5.

III.1.3.1. – Menino Jesus Bom Pastor⁶¹⁵

Identificação

N.º Inventário	Não há				
Supercategoria	Arte				
Categoria	Escultura				
Subcategoria	Grupo escultórico agregado				
Instituição/Proprietário:	Patriarcado de Lisboa				
Denominação	Igreja paroquial de São Nicolau				
Outras denominações	Vigararia Lisboa I; Orago: São Nicolau e São Julião; freguesia de Santa Maria Maior;				
Tipo	-----				
Nascimento ou fundação	Data	Entre 1209 e 1299	Local	-	
Óbito ou extinção	Data	-	Local	-	
Actividade	religiosa	NIF	-	Responsável	Pe. Mário Rui Leal Pedras (pároco)
Denominação	Menino Jesus Bom Pastor				
Título	-				
Outras denominações	-				
Ns. inventário anteriores	-				

Descrição

Escultura de vulto. Grupo escultórico agregado, com representação do Menino Jesus e iconografia característica do Bom Pastor.

A composição desenrola-se em socalcos, com três níveis e três registos por banda, que se inscrevem na imagética e piedades pós-tridentinas. De baixo para cima, e logo na peanha, uma cartela de inspiração flamenga com motivos em *roll-werk*. Segue-se como motivo central a gruta do Presépio: ao centro o Menino Jesus deitado na manjedoura, ladeado pela Virgem (à sua direita) e São José (à esquerda). O burro e a vaca situam-se atrás, aquecendo o Menino. Ao lado da manjedoura, dois anjos alados de joelhos dedicam uma prece à criança e, mais afastados, dois pastores que contemplam a cena. A gruta, talhada em alto-relevo no marfim, apresenta no fundo uma série de nuvens enroladas e bojudas, características deste tipo de produção, e um terceiro anjo. A emoldurar a cena no topo da gruta, três anjos carnudos seguram a filacteria com a inscrição *Gloria in Excelsis Deo* (Gloria a Deus nas alturas).

⁶¹⁵ Para o preenchimento das fichas de escultura seguiu-se Carvalho, Maria João Vilhena de (texto de) – *Normas de inventário: Escultura*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004. Uma vez que o exercício a que me proponho passa por testar as potencialidades da ficha de inventário Matriz3.0, optei por seguir neste tipo, como nos restantes, as normas de inventário que foram especificamente pensadas para a arte europeia.

Por razões que se prendem com a forma de visualização gráfica destas fichas (em documento *word*), algumas referências bibliográficas e expositivas e a documentação associada são precedidas por um número árabe que remete sempre para o mesmo item, dentro de cada ficha.

Nas grutas laterais representa-se, na da esquerda, São Jerónimo – batendo no peito com uma pedra e ajoelhado perante um crucifixo que segura com a mão esquerda; a acompanhá-lo, um leão, com nítida dificuldade de caracterização. A figura está vestida apenas com um perisónio; a capa e o chapéu pendem na parede da gruta – e na da direita, São Pedro – sentado e com o livro apoiado no joelho direito e sobre o qual assenta o cotovelo do braço do mesmo lado. A mão, apoiada na cabeça do santo, repete o gesto introspectivo do Menino Jesus Bom Pastor. A mão esquerda segura a caveira e, ao lado da figura, a coluna com o galo.

No segundo registo, uma imagem do Menino, sentado sobre a perna direita e flectindo o joelho esquerdo. Segura nas mãos uma cruz e tem por trás uma série de ramagens e motivos vegetalistas e duas aves. As aves repetem-se a seus pés, bebericando água de bacias que a recebem da fonte, no nível imediatamente acima. Aos lados, na esquerda, São João Evangelista com a águia e, na direita, São Mateus com o anjo.

No terceiro e último registo, a fonte, com dois níveis e um menino em cima, da qual jorra a água que cai para as bacias e de onde as aves e ovelhas bebericam. No topo da fonte, um pelicano com o peito aberto aos filhos que se alimentam.

A ladear a fonte, à esquerda, um anjo e São Marcos com o leão, atrás; à direita, São João Baptista (com velo e uma ovelha em cima do livro que leva na mão esquerda) e, por trás, São Lucas com o touro. Nos flancos e socacos, toda a composição é pontuada pela presença de pequenas ovelhas, flores e cachos de uvas; nas ramagens, pontuam os pássaros.

A culminar esta narrativa, a imagem do Menino Jesus Bom Pastor com os atributos que lhe são característicos (velo, cabaça, ovelhas), sendo de destacar a presença do cajado (suspense do seu ombro direito), do bernal a tiracolo e o facto de ter os olhos abertos. Como que a coroar a cabeça do Menino, uma meia-auréola, raiada e decorada com anjos, querubins e nuvens, serve de base para a representação do tronco de Deus Pai (togado, com a mão direita em gesto de tomar a palavra e na mão esquerda sustentado o orbe, símbolo do mundo). Por cima, a pomba do Espírito Santo, suspensa na ramagem que se dobra para dentro, eufemisticamente encerrando em si os mistérios da composição.

Como é comum a este tipo iconográfico, a parte de trás não é esculpida.

Representação

Tipo	Cena narrativa
Imagem	5} Figs. 28A a 28E
Descrição	<p>* Personagens do hagiológico: São Jerónimo (atributos: batendo no peito com uma pedra e ajoelhado perante um crucifixo que segura com a mão esquerda; a acompanhá-lo, um leão); São Pedro (atributos: sentado e com o livro apoiado no joelho direito; a mão esquerda segura a caveira e ao lado da figura a coluna com o galo); São João Evangelista (águia); São Mateus (anjo); São Marcos (leão); São João Baptista (com velo e uma ovelha em cima do livro que leva na mão esquerda); São Lucas (touro);</p> <p>* Temas bíblicos: Bom Pastor (velo, cabaça, ovelhas, bernal a tiracolo); Presépio;</p> <p>* Símbolo cristológico: pelicano (Eucaristia e Paixão de Cristo); pomba (Espírito Santo);</p> <p>* Representação vegetal: socacos, flores; cachos de uvas; ramagens;</p> <p>* Representação animal: aves; ovelhas;</p> <p>* Representação ornamental: cartela <i>roll-work</i>;</p> <p>* Símbolo santidade: auréola; anjos; orbe;</p>

Marcas e inscrições

Tipo	Legenda
Descrição	<i>Gloria in Excelsis Deo</i> (Gloria a Deus nas alturas)

Imagem	-
--------	---

Autoria

Denominação	-
Ofício	-
Tipo	-
Assinatura	-
Justificação da atribuição	-

Produção

Contexto de produção		Oficina fabricante		Artista/artesão		Centro de fabrico		Goa, Índia (?)		
-----		Entidade emissora		-		Especificações		Comparação estilística		
Contexto social		Tipo	-			Entidade		-		
Contexto territorial		Local	-		Classificação Geográfica		-		NUT's	-
Coordenadas		Lat.	-	Long.	-	Alt.	-		Ordem	-
Época/Período cronológico				Século XVII						
Data				1601			Data		1700	
Século				XVII			Século		XVII	
Ano				-			Ano		-	
Outras datações				-						
Justificação da data				Comparação estilística						

Informação técnica

Matéria	Marfim; madeira (na base e suporte da composição)
Suporte	-
Técnica	Escultura
Precisões sobre a técnica	Escultura de vulto a ¾ com as costas ligeiramente escavadas; algumas policromias originais a realçar figuras e ornatos vegetalistas
Montagem	-

Dimensões

Altura	46 cm [sem base de madeira: 43 cm]
--------	------------------------------------

Largura		12,3 cm			
Profundidade		-			
Espessura		-			
Diâmetro		-			
Comprimento		-			
Peso		-			
Capacidade		-			
Duração		-			
Outras dimensões		-			
Conservação		Estado de conservação-----			
Estado	Bom	Data	2010.12.07	Especificação	Foi em data incerta no século XX alvo de manutenção que o desfigurou (foi-lhe acrescentada uma base e suporte no tardo em madeira, pintado e envernizado); desde então não sofreu danos
-----		Recomendações-----			
Exposição	-	Temperatura		-	
Humidade	-	Iluminação Lux		-	
Iluminação UV	-	Manuseamento		-	
Embalagem	-	Segurança		-	
Armazenamento	-	Recomendações especiais		-	

Origem / Historial

Função inicial / Alterações	Função inicial: objecto cultural; Alterações: desafecto ao culto;
Historial	Não consegui recolher dados sobre o historial da peça

Recolha

Circunstâncias	Colectores	-	Proprietário	-	Especificações	-
Achado recolha			anterior			
Contexto territorial	Local	-	Classificação geográfica		-	
Coordenadas	Lat.	-	Long.	-	Alt.	-
Contexto	Data	-	Século	-	Justificação	-

temporal					da data	
----------	--	--	--	--	---------	--

Incorporação

Data / Período	-
Modo	-
Custo	-
Moeda	-
Especificações	Ainda que a memória transmitida oralmente na igreja seja de que esta peça terá vindo do espólio da Igreja de São Julião antes de ter sido vendida em 1934, não há documentação oficial que mostre e não consegui recolher mais dados sobre a incorporação. Todavia, registre-se que no extenso [6] <i>Livro de Inventário de Paramentos e Alfaias da Irmandade do Ssmo. Sacramento da freguesia de S. Nicolau</i> . Lisboa, 1911, Fev., não existe qualquer menção à peça.

Localização

Tipo	Tesouro/museu
Localização	Sala dentro da igreja
Data	2010.12.07

Bibliografia⁶¹⁶

-3}	Carla Alferes Pinto, “Menino Jesus Bom Pastor” in, Saldanha, Sandra Costa (coord.) – <i>E Habitou Entre Nós. Imagens do Menino Jesus no Patriarcado de Lisboa</i> . Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa/Letras Várias, 2010, pp. 76-9;
-2}	<i>O Espírito que dá Vida</i> . Lisboa: Patriarcado de Lisboa, 1998, p. 30;
-1}	Guedes, Maria Natália Correia (planificação e coord.) – <i>Encontro de Culturas. Oito séculos de missão portuguesa</i> (catálogo). Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 239.
-	Raposo, Francisco Hipólito – <i>A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim</i> (catálogo). Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian/Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1991.
-	Távora, Bernardo Ferrão de Tavares e – <i>Imaginária luso-oriental</i> . Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

Exposições

Título	3} <i>E Habitou Entre Nós. Imagens do Menino Jesus no Patriarcado de Lisboa</i> 2} <i>O Espírito que dá Vida</i> (exposição coordenada por D. António dos Reis Rodrigues) 1} <i>Encontro de Culturas. Oito séculos de missão portuguesa</i>
Local	3} Mosteiro de S. Vicente de Fora 2} Mosteiro de S. Vicente de Fora 1} Mosteiro de S. Vicente de Fora

⁶¹⁶ Nesta, como nas restantes fichas, a bibliografia está arrumada por datas, de forma a facilitar a inserção de nova informação. Assim, e conforme ficou explicado na nota 615, o número que precede algumas das referência não é de ordem mas apenas um subterfúgio gráfico para arrumar a informação aqui mostrada em formato *word* e que, num programa informático específico para gestão de colecções, é apresentada automaticamente.

Data início	3} 16 Dezembro 2010; 2} 20 Junho 1998; 1} Julho 1994	Data encerramento	3} 19 Janeiro 2011; 2} 30 Setembro 1998; 1} Dezembro 1994	N.º cat.	3} s.n. cat.; 2} s.n. cat.; 1} XV. 234
--------------------	---	--------------------------	--	-----------------	---

Multimédia

-

Documentação associada

Nome	<p>7} Referências bibliografias acessórias: Osswald, Maria Cristina Trindade Guerreiro – <i>O Bom Pastor na Imaginária Indo-Portuguesa em Marfim</i>. Porto. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, 2 vols. [texto polycopiado]; Olson, Marsha Gail – <i>Jesus, Mary, and All of the Saints: Indo-Portuguese Ivory Statuettes and Their Role as Mission Art in Seventeenth to Eighteenth Century Goa</i>. PhD thesis University of Minnesota, 2007; Lopes, Rui Oliveira – <i>Arte e Alteridade. Confluências da Arte Cristã na Índia, na China e no Japão, séc. XVI a XVIII</i>. Lisboa. Tese de doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas- Artes da Universidade de Lisboa, 2011.</p> <p>6} Documentação manuscrita e impressa: Igreja de São Nicolau, Lisboa, Arquivo paroquial, n.º A.2 – P.1. [APSN - SM 8 Inv. Irm. SS, RL 790] : <i>Livro de Inventário de Paramentos e Alfaias da Irmandade do Ssmo. Sacramento da freguesia de S. Nicolau</i>. Lisboa, 1911, Fevereiro; Mello, Francisco do Rosário e – <i>Descrição miudamente circunstanciada da antiga Igreja de S. Nicolao de Lisboa abatida e incendiada por ocasião do terramoto no dia memorável do 1.º de Novembro de 1755. E que compreende a relação das alfaias e preciosidades, que a Irmandade do Santissimo Sacramento então perdeu (...)</i>. Lisboa: Tipographia do Gratis, 1843: Descrição, com recurso a documentação do cartório da Irmandade do Santissimo Sacramento, da Igreja antes do terramoto de 1 de Novembro de 1755;</p> <p>5} fotografias da peça;</p> <p>4} Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa;</p>
Tamanho	-
Data	<p>7} 1996 e 2007;</p> <p>6} 1843 e 1911;</p> <p>5} 2010;</p> <p>4} 1975.12.00;</p>
Imagem	<p>5} Fotografias de Alexandre Salgueiro [Fig. 28A a 28E];</p> <p>4} Fotografia tirada aquando do primeiro inventário feito por José Bénard Guedes [Fig. 28F];</p>
Descrição	<p>7} trabalhos académicos que não se referem directamente a este objecto mas propõem interpretações para a escultura do Menino Jesus Bom Pastor; Rui Oliveira Lopes: “A questão que se coloca em relação à imaginaria em marfim prende-se com o elevado numero de esculturas do <i>Menino Jesus Bom Pastor</i>, sobretudo a partir do início do século XVII. Foi na documentação que encontramos no Arquivo Histórico de Goa que pensamos ter encontrado uma resposta. Na documentação dos Jesuítas é recorrente a referência de avultadas quantias dispendida [sic] para compra de “<i>figuras em marfim para os prémios de Santo Inácio de Loyola</i>”, nunca antes mencionada pela historiografia portuguesa ou estrangeira. Em primeiro lugar, esta documentação coloca a Companhia de Jesus num dos principais utilizadores da imaginaria em marfim, certamente como consequência da estratégia missionaria e das inovadoras metodologias de ensino.” (p. 199)</p>

6} (1843) Não há qualquer menção ao Menino Jesus Bom Pastor – nem a qualquer outra peça em marfim; aliás, o texto foca-se muito na pintura, ourivesaria e têxteis –; na segunda parte do texto descreve-se a construção da actual igreja; (1911) não há qualquer menção ao Menino Jesus Bom Pastor;

3} Menino Jesus com iconografia característica da tipologia dos Bons Pastores.

Este exemplar, pela sua dimensão e programa iconográfico, é dos mais ricos e complexos que se conhecem. Tendo ainda vestígios de policromia, foi em data incerta alvo de uma, certamente bem intencionada, tentativa de conservação que o desfigurou. Com efeito, foi-lhe acrescentada uma base e suporte no tardo em madeira, pintados nas cores verde, amarela e castanha também aproveitadas (juntamente com o vermelho, o azul e o preto) para salientar alguns motivos talhados no alvo marfim, e depois foi-lhe aplicado verniz.

Apesar de muito adulterado, designadamente pelos contornos quase caricaturais que conferiu a alguns episódios da escultura-narrativa, o programa iconográfico, e a sua complexidade, e a qualidade do relevo das figuras colocam este Bom Pastor entre os melhores.

Misturando uma série de motivos formais e decorativos que mostram bem a mundividência alargada da produção ebúrnea designada por indo-portuguesa, está ainda por se apreender o seu significado na totalidade. Por exemplo, a peanha apresenta um registo de motivos filiados num classicismo de origem europeia pouco comum a esta tipologia: cartela de inspiração flamenga com motivos em *roll-werk*, ladeada por anjinhos formalmente muito próximos dos *putti* dos grotescos romanos, flores e ovelhas. Encontramos, ainda, em toda a composição uma série de motivos cristológicos que pontuam as cenas ou elementos geométricos, vegetalistas e naturalistas característicos da produção artística na Ásia (de diferentes proveniências), como alguma da flora e da fauna – por exemplo, os pássaros que pontuam profusamente as ramagens e que são motivos iconográficos comuns aos têxteis e mobiliário de origem persa e indiana – ou as nuvens bojudas e enroladas da arte do Sudeste Asiático.

A composição desenrola-se em socacos, com três níveis e três registos por banda, que se inscrevem na imagética e piedades pós-tridentinas. De baixo para cima, apresenta-se como motivo central a gruta do Presépio: ao centro o Menino Jesus deitado na manjedoura, ladeado pela Virgem (à sua direita) e S. José (à esquerda). O burro e a vaca situam-se atrás, aquecendo o Menino. Ao lado da manjedoura, ainda, dois anjos alados de joelhos dedicam uma prece à criança e, mais afastados, dois pastores que contemplam a cena. A gruta, talhada em baixo-relevo no marfim, regista no fundo uma série de nuvens enroladas e bojudas características deste tipo de produção e um querubim. A emoldurar a cena no topo da gruta, três anjos carnudos, de talhe ingénuo, seguram a filacteria com a inscrição “Gloria in Excelsis Deo” (Gloria a Deus nas alturas).

Nas grutas laterais representa-se, na da esquerda, S. Jerónimo – batendo no peito com uma pedra e ajoelhado perante um crucifixo que segura com a mão esquerda; a acompanhá-lo, um leão, com nítida dificuldade de caracterização. A figura está vestida apenas com um cendal; a capa e o chapéu pendem da parede da gruta – e na da direita, um S. Pedro – sentado e com o livro apoiado no joelho direito e sobre o qual assenta o cotovelo do braço do mesmo lado. A mão, apoiada na cabeça do santo, repete o gesto introspectivo do Menino Jesus Bom Pastor. A mão esquerda segura a caveira e ao lado da figura a coluna com o galo.

No segundo registo, uma imagem do Menino, sentado sobre a perna direita e flectindo o joelho esquerdo. Segura nas mãos uma cruz e tem por trás uma série de ramagens e motivos florais, bem como, duas aves. As aves repetem-se, duplamente (a do lado esquerdo apresenta apenas uma ave, mas atendendo a que este motivo costuma ser simétrico, é possível que o pássaro em falta se tenha partido), a seus pés, bebericando

água de bacias que a recebem da fonte, no nível imediatamente acima. Aos lados, na esquerda, S. João Evangelista com a águia e, na direita, S. Mateus com o anjo. No terceiro e último registo, a fonte com dois níveis e um menino em cima, da qual jorra a água que cai para as bacias e de onde as aves e ovelhas bebericam. No topo da fonte, um pelicano com o peito aberto aos filhos que se alimentam, símbolos da Eucaristia e Paixão de Cristo.

A ladear a fonte, à esquerda, um anjo e S. Marcos com o leão, atrás; à direita, S. João Baptista (com velo e uma ovelha em cima do livro que leva na mão esquerda) e, por trás, S. Lucas com o touro. Nos flancos e socacos, toda a composição é pontuada pela presença de pequenas ovelhas, flores e cachos de uvas; nas ramagens, pontuam os pássaros.

A culminar esta narrativa, a imagem do Menino Jesus Bom Pastor com os atributos que lhe são característicos (velo, cabaça, ovelhas), sendo de destacar a presença do cajado (suspense do seu ombro direito), do bernal a tiracolo e o facto de ter os olhos abertos. Como que a coroar a cabeça do Menino, uma meia-auréola, raiada e decorada com anjos, querubins e nuvens, serve de base para a representação do tronco de Deus Pai (togado, com a mão direita em gesto de tomar a palavra e na mão esquerda sustentado o orbe, símbolo do mundo). Por cima, a pomba do Espírito Santo, suspensa na ramagem que se dobra para dentro, eufemisticamente encerrando em si os mistérios da composição.

Como é comum a este tipo iconográfico, a parte de trás não é esculpida.

2} A posição do Menino, de olhos semi-cerrados, mão na face, tal com o Buda, reflecte o seu cariz indiano. Sob a imagem, uma peanha estiliza um monte rochoso, distribuído em vários níveis. Na Base o Presépio, no segundo nível o Menino Jesus com a cruz e no nível superior a Fonte da Vida. A coroar o conjunto, surgem o Pai e o Espírito Santo. Por detrás desenvolve-se a Árvore da Vida;

1} Menino Jesus Bom Pastor assente sobre peanha com três socacos e árvore da vida recuada.

Sobre uma placa de secção rectangular com recorte e relevo ligeiramente ondeados, a base circular apresenta um friso perlado encimado por um registo decorado por flores, ovelhas e anjos que, no centro, seguram uma cartela de bordo enrolado. Sobre ela, no registo inferior da peanha, abre-se a gruta do Presépio; ao centro, o Menino Jesus deitado na manjedoura é ladeado pela Virgem e por S. José; a vaca e o burro, ao fundo da gruta, dois pastores e dois anjos ajoelhados face ao Menino completam a composição coroada por um tecto de nuvens e cabeças de anjo. Nas grutas laterais, representa-se, à esquerda, S. Jerónimo, batendo no peito com uma pedra e ajoelhado diante do crucifixo, sobre uma rocha debaixo da qual se encontra o leão; à direita, S. Pedro, com o livro sobre os joelhos, segura uma caveira, ao lado da coluna com o galo. No segundo registo, duplica-se a representação do Menino, sentado e segurando uma cruz, sendo ladeado por S. João Evangelista e S. Mateus, com respectivos atributos, e por duas taças que recebem a água que cai do chafariz, colocado no terceiro registo. Este, onde se encontram pássaros e aves a beber, é formado por uma taça inferior decorada por carrancas e uma coluna segmentada por dois receptáculos menores e encimada por um anjo de cujas mãos jorra água. A ladeá-lo, um anjo e S. João Baptista, vestido com velo e segurando uma ovelha sobre o livro. Um pouco mais recuados, S. Marcos e S. Lucas, com seus atributos, completam a representação do tetramorfo. O rebanho, a pastar, dispersa-se pelos flancos. No topo da peanha, o pelicano abre o peito aos filhos, simbolizando a *Eucaristia e Paixão de Cristo*. O Menino Jesus, de pernas traçadas, tem uma expressão absorta, com o braço direito fletido [sic] e tocando no rosto com a mão. Veste túnica curta de pele de cordeiro, tratado em ponta de diamante e rematado por filete, com lapelas e abertura à frente, cingida à cintura por um cordão com laçada; preso a este, a cabaça e, a tiracolo, o bernal; suspense

	<p>do braço direito, o cajado.</p> <p>A árvore da vida, na face posterior do conjunto, desenvolve-se em ramagens laterais onde debicam aves e apresenta, na placa terminal, a representação de Deus Pai, encimado pela pomba do Espírito Santo.</p> <p>4} Trabalho de marfim, indo-português, de grande profusão de figuras que se desenvolvem em cenas de sobreposição.</p> <p>Alguma policromia a realçar figuras e ornatos vegetalistas.</p> <p>Nesta altura a escultura encontrava-se localizada na Residência anexa à igreja.</p>
--	--

Observações

<p>Preenchido por Carla Alferes Pinto</p> <p>2010.12.07</p>

III.1.3.2 – Pote⁶¹⁷

Identificação

N.º Inventário	Não há				
Supercategoria	Arte				
Categoria	Cerâmica				
Subcategoria	Objecto manufacturado				
Instituição/Proprietário:	Patriarcado de Lisboa				
Denominação	Igreja paroquial de São Nicolau				
Outras denominações	Vigaria de Lisboa I; Orago: São Nicolau e São Julião; freguesia de Santa Maria Maior;				
Tipo	-				
Nascimento ou fundação	Data	Entre 1209 e 1299	Local	-	
Óbito ou extinção	Data	-	Local	-	
Actividade	religiosa	NIF	-	Responsável	Pe. Mário Rui Leal Pedras (pároco)
Denominação	Pote				
Título	-				
Outras denominações	-				
Ns. inventário anteriores	-				

Descrição

Pote com corpo ovóide e colo curto, terminando em rebordo recto. Decoração compartimentada em quatro grandes painéis brancos que contêm rochedos ornamentais, peónias e flores de ameixeira, estilizados. À volta do motivo central, dupla moldura com recortes, sobre fundo azul, decorado num tom mais escuro com suásticas, cortado por bandas brancas, entrecruzadas, na vertical e na horizontal. Nos cruzamentos, motivo de flores com banda à volta. No ombro, vêm-se quatro pequenos medalhões preenchidos alternadamente por ramos de flores, também separados por banda com motivo de flores. O pé é rodeado por painéis de lótus. No colo, desenvolve-se, uma estilização do clássico enrolamento vegetalista contínuo.

Representação

Tipo	* Representação simbólica: peónias; flores de ameixeira; suásticas; lótus; * Representação fitomórfica: flores estilizadas;
Imagem	-

⁶¹⁷ Para o preenchimento desta ficha recorreu-se a Mântua, Ana Anjos; Henriques, Paulo e Campos, Teresa – *Normas de inventário. Cerâmica*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2007.

Descrição	* peónias: riqueza e honra; * flores de ameixeira: perseverança e pureza; longevidade; * lótus: pureza
-----------	--

Marcas e inscrições

Tipo	-
Descrição	-
Imagem	-

Autoria

Denominação	-
Ofício	-
Tipo	-
Assinatura	-
Justificação da atribuição	-

Produção

Contexto de produção	Oficina fabricante		Artista / artesão		Centro de fabrico		Fornos Jingdezhen, China			
-----	Entidade emissora		-		Especificações		Comparação estilística e de pastas			
Contexto social		Tipo	-			Entidade		-		
Contexto territorial	Local	-		Classificação Geográfica	Província de Jiangxi		NUT's	-		
Coordenadas		Lat.	-		Long.	-		Alt.	-	
Época/Período cronológico			Século XVI							
Data			1573			Data		1619		
Século			XVI			Século		XVII		
Ano			-			Ano		-		
Outras datações			Dinastia Ming, período Wanli (1573-1619)							
Justificação da data			Corresponde às datas extremas do reinado de Wanli, 13.º imperador da dinastia Ming (1368-1644)							

Informação técnica

Matéria	Porcelana branca (pasta pesada e espessa); azul cobalto
Suporte	-

Técnica	Roda; vidrado
Precisões sobre a técnica	- objecto executado em roda já que é visível na base do mesmo, não vidrada, as estrias concêntricas deixadas pela máquina
Montagem	-

Dimensões

Altura		41,6 cm			
Largura		boca: 17 cm; bojo: 35,5 cm			
Profundidade		-			
Espessura		0,9 cm			
Diâmetro		-			
Comprimento		-			
Peso		-			
Capacidade		-			
Duração		-			
Outras dimensões		-			
Conservação		Estado de conservação			
Estado	razoável	Data	2012.02.27	Especificações	Apresenta fracturas antigas, seguras por gatos [Fig. 29A]; falhas no vidrado
-----		Recomendações			
Exposição	-		Temperatura	-	
Humidade	-		Iluminação Lux	-	
Iluminação UV	-		Manuseamento	-	
Embalagem	-		Segurança	-	
Armazenamento	-		Recomendações especiais	-	

Origem / Historial

Função inicial / Alterações	Função inicial: indefinida (não há registo nos arquivos da igreja de informação sobre a função inicial da peça); Alteração: usada como decoração num dos espaços da igreja;
Historial	- não há registo nos arquivos da igreja de informação sobre a proveniência desta peça

Recolha

Circunstâncias	Colectores	-	Proprietário	-	Especificações	-
Achado recolha			anterior			

Contexto territorial		Local		-			Classificação geográfica		-				
Coordenadas		Lat.	-		Long.	-		Alt.	-		Ordem	-	
Contexto temporal	Data		-		Século		-		Justificação da data		-		

Incorporação

Data / Período	- não há informação nos arquivos da igreja; terá vindo de outra igreja da mesma área uma vez que a paroquial de São Nicolau e São Julião foi construída após o terramoto de 1 de Novembro de 1755, agregando uma série de funções de igrejas da Baixa e Lisboa;
Modo	-
Custo	-
Moeda	-
Especificações	- poderá ter feito parte dos bens de algum religioso, ou de uma religiosa que tivesse ingressado num convento; pode ter sido uma oferta particular a uma qualquer casa religiosa;

Localização

Tipo	-
Localização	Sala de reuniões ao lado da sacristia
Data	2012.02.27

Bibliografia

- 3} Desroches, Jean-Paul; Cabral, João Gonçalo do Amaral e Matos, Maria Antónia Pinto de – <i>A Casa das Porcelanas. Cerâmica chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa</i> . Lisboa: Instituto Português de Museu/Philip Wilson Publishers, 1996, p. 101;

Exposições

Título	-				
Local	-				
Data início	-	Data encerramento	-	N.º cat.	-

Multimédia

-

Documentação associada

Nome	7} Mello, Francisco do Rosário e – <i>Descrição miudamente circunstanciada da antiga Igreja de S. Nicolao de Lisboa abatida e incendiada por ocasião do terramoto no dia memorável do 1.º de Novembro de 1755. E que compreende a relação das alfaias e preciosidades, que a Irmandade do Santissimo Sacramento então perdeu (...)</i> . Lisboa:
------	--

	<p>Tipographia do Gratis, 1843: Descrição, com recurso a documentação do cartório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Igreja antes do terramoto de 1 de Novembro de 1755;</p> <p>5} Kerr, Rose (ed.) – <i>Chinese Art and Design: The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art</i>. London: Victoria and Albert Museum, 1991, pp. 16-17: Cronologia política da China;</p> <p>6} Paludan, Ann – <i>Crónica dos Imperadores Chineses. O Registo dos Reinados da China Imperial</i>. Lisboa: Verbo, 2004, pp. 10-11: Mapa político da dinastia <i>Qin</i> e <i>Qing</i>;</p> <p>5} Mapa da China actual;</p> <p>4} Bartholomew, Terese Tse – <i>Hidden Meanings in Chinese Art</i>. San Francisco: The Asian Art Museum of San Francisco, 2006: Informação iconográfica em livro;</p> <p>3} Reprodução de fotografia de catálogo;</p> <p>2} Fotografia da peça;</p> <p>1} Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa;</p>
Tamanho	-
Data	<p>7} 1755;</p> <p>5} [1991];</p> <p>6} dinastias: <i>Qin</i> (221-207 AEC) e <i>Qing</i> (1644-1911);</p> <p>5} [1991];</p> <p>4} 2006;</p> <p>3} 1996;</p> <p>2} 2012.02.27;</p> <p>1} 1975.10.00;</p>
Imagem	<p>5} Fig. 33;</p> <p>6} Fig. 32;</p> <p>5} Fig. 31;</p> <p>3} Fotografia de pote semelhante Casa-Museu Anastácio Gonçalves, n.º inv. 47 [Fig. 30];</p> <p>2} Fotografias [Fig. 29A a C];</p> <p>1} Fotografia tirada quando do primeiro inventário feito por José Bénard Guedes [Fig. 29D];</p>
Descrição	<p>7} Não há qualquer menção a porcelana chinesa – o texto foca-se muito na pintura, ourivesaria e têxteis –; na segunda parte do texto descreve-se a construção da actual igreja;</p> <p>4} Peony (<i>Mudan, Fuguíhua</i>). The peony is the most popular botanical motif of China. As the “king of flowers”, it is equivalent to the first rank among officials. This flower is closely associated with royalty because it was grown in the imperial gardens of the Sui and Tang dynasties. Among the many names for the peony is “flower of wealth and honor” (<i>fuguíhua</i>). This name derives from the famous essay “On [My] Passion for the Lotus” (<i>Ailian shuo</i>) by Zhou Dunyi (1017-1073), a famous Song-dynasty philosopher. The peony is therefore widely used to symbolize wealth and honor (<i>fugue</i>). “Honor” refers to high rank, having and official position, or high social status. (p. 123)</p> <p>Plum Blossom (<i>Meíhua</i>). Foremost among the flowers, the blossom of the plum tree (<i>Prunus mume</i>), are emblematic of perseverance and purity. Blooming on withered old branches, the plum is not only a welcome sight in winter but also a symbol for vigorous old age. At the first flower to bloom each year, it represents renewal and heralds spring. The five petals of its blossom make it a very auspicious plant because five is sacred number in China. In this instance, the five petals represent the Five Blessings: old age, wealth, love and virtue, and a peaceful death. (p. 35)</p> <p>Lotus (<i>He, Lian, Shui furong</i>). The lotus (<i>Nelumbo nucifera</i>) is the flower of the six month, the flower of summer. It is the Asian symbol of purity because the flower emerges from the mud unstained. Buddhist and Hindu deities sit on thrones of lotus blossoms for</p>

	<p>this reason.</p> <p>The different parts of the lotus bear auspicious meanings. The flower, known variously as <i>hehua</i> or <i>lianhua</i>, symbolizes marriage in addition to purity. <i>He</i> is a pun for “hamony” (<i>he</i>), and <i>liana</i> pun for “continuous” or “successive” (<i>lian</i>), as in “the continuous birth of illustrious sons”. The lotus is one of the few plants whose seedpod is already evident when the flower begins to bloom. To the Chinese, this excellent omen augurs the early arrival of sons. The seedpod (<i>lianfang</i>, <i>lianpeng</i>) bursting with seeds symbolizes fertility. The lotus rhizome (<i>ou</i>) is a homophonous with “married couple” (<i>ou</i>). The lotus leaf, like the blossom, is a pun for “harmony”.</p> <p>Among the lotus’s many names is “water hibiscus” (<i>shuifurong</i>), whose second character is a pun for “wealth” (<i>fu</i>). It is also known as <i>qinglian</i>, a pu for “incorruptible” (<i>qinglian</i>) officials. Zhou Dunyi notes in his essay “The love of the Lotus” (<i>Ailian shuo</i>) that the lotus is said to be the “gentleman among flowers”.</p> <p>The mirthful Two Immortals of Harmony and Unity (<i>Hehe erhxian</i>), who bestow blessings on marriages, carry a lotus (<i>he</i>) and a box (<i>he</i>), both puns on their names. The box and the lotus are therefore auspicious symbols for marriage. When they are shown together with the wish-granting wand (<i>ruyi</i>), they represent the sentiment “May you have a harmonious marriage, and may all your wishes come true” (<i>hehe ruyi</i>). (p. 47)</p> <p>3} Pela comparação com o pote da colecção da Casa-Museu Anastácio Gonçalves é possível perceber que este tipo de peça com esta decoração, era de produção em série e qualidade desigual. Com efeito, e não obstante o menor cuidado na cozedura e aplicação do verniz no pote atrás referido, quer pelo desenho quer pela escolha dos motivos decorativos, percebe-se que o pote da colecção do Patriarcado de Lisboa é de menor qualidade.</p> <p>1} Pote azul e branco com arabescos de inspiração floral.</p> <p>Nesta altura encontrava-se no Salão rico.</p>
--	---

Observações

Preenchido por Carla Alferes Pinto	2012.02.27

III.1.3.3 – Sacrário⁶¹⁸

Identificação

N.º Inventário		Não há			
Supercategoria		Arte			
Categoria		Ourivesaria			
Subcategoria		-			
Instituição/Proprietário:		Patriarcado de Lisboa			
Denominação		Igreja paroquial de Santos-o-Velho			
Outras denominações		Vigararia Lisboa III; Orago: Santos Veríssimo, Máxima e Júlia freguesia da Estrela;			
Tipo		-----			
Nascimento ou fundação		Data	-	Local	-
Óbito ou extinção		Data	-	Local	-
Actividade	religiosa	NIF	-	Responsável	Pe. Diamantino G O. Rodrigues Faustino (pároco)
Denominação		Sacrário			
Título		-			
Outras denominações		Urna do Santíssimo; relicário			
Ns. inventário anteriores		-			

Descrição

Caixa de secção hexagonal, constituída por base, corpo e tampa. A base assenta sobre seis pés em forma de esfera achatada e gomada; e é alteada em três registos que reproduzem esquematicamente a ordenação de um pilar: soco, base, pilastras e capitel, com decoração de enrolamentos volutiformes. As seis faces do perímetro são emolduradas e recortadas, alargando em direcção ao topo. Os painéis do corpo central de cada face são decorados com os mesmos enrolamentos e um motivo que define o eixo central composto por vaso com ângulos geométricos de onde sai uma árvore com ramagem profusa. As molduras são delimitadas por filetes perlados com decoração de enrolamentos integrados num motivo losangular. A tampa, em forma de cúpula, desenvolve-se numa sequência de registos convexos e côncavos, a partir do entablamento, com os vértices marcados por pináculos, no enfiamento das pilastras: no topo um elemento esférico achatado encimado por cogulho e sobrepujado por uma cruz florenciada. Como decoração repete-se o esquema decorativo da base, com enrolamentos volutiformes e fitomórficos; ao centro de cada uma das seis faces, uma cabeça de anjo relevada. Em todo o conjunto, a separação entre os vários registos e a demarcação dos painéis e remates faz-se por um friso de

⁶¹⁸ Para o preenchimento desta ficha recorreu-se a Alves, Fernanda; Ferrão, Pedro Miguel; Carvalho, Rui Galopim de e Maranhas, Teresa – *Normas de inventário. Ourivesaria*. Lisboa: Instituto Português dos Museus e da Conservação, I.P., 2011.

Não consegui ver esta peça, pelo que a informação específica fornecida é a que consta da bibliografia utilizada.

denticulado sinusoidal.

Representação

Tipo	-
Imagem	-
Descrição	Símbolo de santidade: anjos

Marcas e inscrições

Tipo	-
Descrição	-
Imagem	-

Autoria

Denominação	-
Ofício	-
Tipo	-
Assinatura	-
Justificação da atribuição	-

Produção

Contexto de produção		Oficina fabricante		Artista / artesão		Centro de fabrico		Goa (Índia)		
-----		Entidade emissora		-		Especificações		Comparação estilística		
Contexto social		Tipo	-			Entidade		-		
Contexto territorial	Local	-		Classificação Geográfica	-			NUT's	-	
Coordenadas		Lat.	-	Long.	-	Alt.	-		Ordem	-
Época/Período cronológico			Século XVII							
Data			1601			Data		1700		
Século			-			Século		-		
Ano			c. 1675			Ano		c. 1700		
Outras datações			Último quartel do século XVII							
Justificação da data			Conforme informação recolhida no catálogo, esta peça terá sido feita para guardar a píxide oferecida pelo Conde de Vila Nova de Portimão ao templo							

Informação técnica

Matéria	Prata; seda cetim creme, galão dourado
Suporte	Madeira pintada a vermelho
Técnica	Filigrana
Precisões sobre a técnica	-
Montagem	-

Dimensões

Altura		48 cm			
Largura		38 cm			
Profundidade		-			
Espessura		-			
Diâmetro		-			
Comprimento		-			
Peso		-			
Capacidade		-			
Duração		-			
Outras dimensões		-			
Conservação		Estado de conservação-----			
Estado	Bom	Data	2013.12.21	Especificações	-
-----		Recomendações-----			
Exposição	-		Temperatura	-	
Humidade	-		Iluminação Lux	-	
Iluminação UV	-		Manuseamento	-	
Embalagem	-		Segurança	-	
Armazenamento	-		Recomendações especiais	-	

Origem / Historial

Função inicial / Alterações	Função inicial: caixa de pítide; Alterações: desafecto ao culto;
Historial	Terá sido oferecida ao templo pelo conde de Vila Nova de Portimão no último quartel do século XVII

Recolha

Circunstâncias	Colectores	-	Proprietário	-	Especificações	-
Achado recolha			anterior			
Contexto	Local	-	Classificação	-		

territorial							geográfica					
Coordenadas		Lat.	-		Long.	-		Alt.	-		Ordem	-
Contexto temporal	Data	-			Século	-			Justificação da data	-		

Incorporação

Data / Período	Século XVII (último quartel)
Modo	Oferta (?)
Custo	-
Moeda	-
Especificações	Faz conjunto com uma píxide que se sabe ter sido oferecida pelo conde de Vila Nova de Portimão

Localização

Tipo	-
Localização	[?]
Data	-

Bibliografia

- **5}** Morna, Teresa Freitas (coord. cient.) – *Arte Oriental nas Coleções do Museu de São Roque*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2010;
- **3}** Guedes, Maria Natália Correia (planificação e coord.) – *Encontro de Culturas. Oito séculos de missionação portuguesa* (catálogo). Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 251;
- **1}** *Catalogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Luiz I e a presidencia de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Fernando. Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 229.

Exposições

Título	- 3} <i>Encontro de Culturas. Oito séculos de missionação portuguesa</i> ; - 1} <i>Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Luiz I e a presidencia de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Fernando</i> ;				
Local	- 3} Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa; - 1} Palácio Alvor, Museu de Belas-Artes, Lisboa;				
Data início	3} 1994.07.03; 1} 1882.01.12;	Data encerramento	3} 1994.12.00 1} 1882.06.19;	N.º cat.	2} XV.253; 1} Sala L, n.º 68

Multimédia

.

Documentação associada

Nome	<p>7} Referências bibliográficas acessórias: Silva, Nuno Vassallo e – <i>A ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII</i>. Lisboa: Santander Totta, 2008;</p> <p>6} Informação técnica: Alves, Fernanda; Ferrão, Pedro Miguel; Carvalho, Rui Galopim de e Maranhas, Teresa – <i>Normas de inventário. Ourivesaria</i>. Lisboa: Instituto Português dos Museus e da Conservação, I.P., 2011; Sousa, Maria da Conceição Borges de e Bastos, Celina – <i>Normas de inventário: Mobiliário</i>. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004, p. 114-5;</p> <p>5} Fotografia do cofre-relicário de São Francisco Xavier, Museu de São Roque, Lisboa</p> <p>4} Guedes, Natália Correia (coord.) – <i>Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico</i>. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004, p. 51: informação sobre nomenclatura e funções das alfaías litúrgicas;</p> <p>3} Fotografia da peça;</p> <p>2} Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa;</p> <p>1} Informação em catálogo;</p>
Tamanho	-
Data	<p>7} 2008;</p> <p>6} 2011 e 2004;</p> <p>5} 2010;</p> <p>4} 2004;</p> <p>3} 1994;</p> <p>2} 1980.06.00</p> <p>1} 1882;</p>
Imagem	<p>5} Fotografia do cofre-relicário de São Francisco Xavier, Museu de São Roque, Lisboa, n.º inv. Or. 393 [Fig. 35];</p> <p>3} Fotografia [Fig. 34A];</p> <p>2} Fotografia tirada quando do primeiro inventário feito por José Bénard Guedes [Fig. 34B];</p>
Descrição	<p>7} textos académicos que não se referem directamente a este objecto mas propõem interpretações para a ourivesaria goesa;</p> <p>6} [2011]: Sacrário – Do latim <i>sacrarium</i>. Pequeno armário geralmente fixo sobre o altar-mor ou nouros altares de capelas secundárias, onde são guardadas as hóstias consagradas em alfaías litúrgicas usadas no culto; [2004]: Santíssimo – abreviatura de Santíssimo Sacramento, ou seja a hóstia sagrada (termo usado para designar o pão consagrado pelo sacerdote) utilizada na Eucaristia (celebração em memória da morte e ressurreição de Jesus Cristo) que na celebração da Igreja Católica é entendido como o Corpo de Jesus Cristo por acção do dogma da transubstanciação;</p> <p>5} Cofre-relicário de São Francisco Xavier com uma forma e motivos decorativos muito semelhantes aos do sacrário. A datação (c. 1686-1690) proposta por Nuno Vassallo e Silva confirma a hipótese desta peça ter sido oferecida junto com a píxide do Conde de Vila Nova de Portimão.</p> <p>Ver texto Nuno Vassallo e Silva, “O cofre-relicário de São Francisco Xavier. Uma obra-prima da ourivesaria goesa seiscentista”, pp. 30-57;</p> <p>4} “195. Urna do Santíssimo: Sacrário em forma de urna e fechado à chave, no qual se conserva a hóstia consagrada num cálice, entre a Quinta-feira e Sexta-feira Santas. A urna do santíssimo costuma ser solenemente exposta à adoração dos fiéis.”</p> <p>3} Dado que a peça parece ter sido feita para guardar a píxide oferecida pelo Conde de Vila Nova de Portimão, a qual se lhe adapta perfeitamente, permite datar esta peça no último quartel do século XVII. Urna de secção hexagonal, com o perímetro recortado, alargando em direcção ao topo, assente sobre seis pés, em forma de esfera achatada e gomada, colocados nos vértices. A base é alteada em três registos, por molduração</p>

	<p>compósita de chanfros e ducina, com decoração de enrolamentos volutiformes. As faces do corpo central apresentam um painel preenchido pela representação da árvore da vida e são emoldurados por larga cercadura de plano relevado, delimitada por filetes perlados com decoração de enrolamentos integrados num motivo losangular. Adossadas às arestas, pilastras de secção quadrangular, segmentadas por frisos de cordão salientes e igualmente preenchidos por enrolamentos que, no terço inferior, formam quadrifólios. A tampa, em forma de cúpula, desenvolve-se numa sequência de registos convexos e côncavos, a partir do entablamento, com os vértices marcados por pináculos, no enfiamento das pilastras: no topo um elemento esférico achatado encimado por cogulho e sobrepujado por uma cruz florenciada. Repetindo o esquema decorativo da base, com enrolamentos volutiformes e fitomórficos, apresenta uma cabeça de anjo relevada em cada uma das faces. Em todo o conjunto, a separação entre os vários registos e a demarcação dos painéis e remates faz-se por um friso de denticulado sinusoidal;</p> <p>2} Urna construída de madeira, totalmente revestida a filigrana de prata, trabalho de excepional qualidade. Interiormente forrada de cetim branco e galão dourado. Peça notável pela qualidade, riqueza e raridade.</p> <p>Tem estojo de madeira envernizada;</p> <p>1} Sala L: 68. Urna de filigrana de prata sobre fundo vermelho. É hexagonal, com uma pilastra em cada angulo, e tem na tampa seis pyramides correspondentes às pilastras. Igreja de Santos o Novo, Lisboa.</p>
--	--

Observações

Preenchido por Carla Alferes Pinto-----2013.12.21

III.1.3.4 – Paramento⁶¹⁹

Identificação

N.º Inventário	Não há			
Supercategoria	Arte			
Categoria	Têxteis			
Subcategoria	Paramentaria			
Instituição/Proprietário:	Patriarcado de Lisboa			
Denominação	Igreja paroquial de São Domingos de Benfica			
Outras denominações	Vigaria Lisboa III; Orago: São Domingos; Freguesia de São Domingos de Benfica			
Tipo	-			
Nascimento ou fundação	Data	1973	Local	-
Óbito ou extinção	Data	-	Local	-
Actividade	religiosa	NIF	-	Responsável
				Pe. José Manuel Fernandes Pereira
Denominação	Paramento			
Título	-			
Outras denominações	-			
Ns. inventário anteriores	-			

Descrição

Paramento formado por uma casula de morfologia espanhola e dalmática de grande amplitude, com alamares nas mangas, dois manípulos e uma estola, em cetim branco e laranja, bordado com fios de seda policromos e fio metálico. As vestes apresentam panos laterais brancos com composição vegetalista de disposição simétrica entre si, à base de ramagens, flores e aves. Sebastos e cercaduras de cromia laranja contrastante, decorados com elementos fitomórficos e vegetalistas, segundo desenvolvimento vertical ascendente ao nível dos sebastos e de enrolamentos nas cercaduras. Os manípulos e a estola exibem programa decorativo congénere ao das vestes ainda que simplificado nele reconhecendo-se banda estreita bordada com enrolamentos vegetalistas e extremos, de forma trapezoidal, animados por motivos de ramagens afrontadas e franjados. Aplicação de galão a definir os elementos constituintes das peças.

Representação

Tipo	<ul style="list-style-type: none"> * Representação animal: aves; fénix; * Representação floral: peónias; * Representação fitomórfica: flores e ramagens;
------	---

⁶¹⁹ Para o preenchimento desta ficha recorreu-se a Alarcão, Teresa e Pereira, Teresa Pacheco – *Normas de inventário. Têxteis* 2.ª ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

Imagem	Fig. 36I a 36J
Descrição	-

Marcas e inscrições

Tipo	-
Descrição	-
Imagem	-

Autoria

Denominação	-
Ofício	-
Tipo	-
Assinatura	-
Justificação da atribuição	-

Produção

Contexto de produção	Oficina fabricante	Artista / artesão	Centro de fabrico	China (?)
-----	Entidade emissora	-	Especificações	Comparação estilística
Contexto social	Tipo	-	Entidade	-
Contexto territorial	Local	-	Classificação Geográfica	-
Coordenadas	Lat.	-	Long.	-
Época/Período cronológico	Século XVII			
Data	1601	Data	1700	
Século	XVII	Século	XVII	
Ano	-	Ano	-	
Outras datações	-			
Justificação da data	Comparação estilística			

Informação técnica

Matéria	Fios de seda polícromos; Fio de papel dourado laminado
Suporte	Cetim branco
Técnica	Cetim; Bordado: directo a fio de seda em pontos longos e curtos e ponto lançado.

Precisões sobre a técnica	Bordado directo em fio de papel laminado dourado lançado relevado por enchimento de rolos de papel previamente fixos ao suporte; em relevo com enchimento transversal de fio de algodão (?) e estendido no método chinês. É ainda aplicado na definição e contorno de alguns motivos bordados a seda. Motivos a ouro definidos e contornados por cordãozinho de seda de dupla torção.
Montagem	-

Dimensões

Altura	(Casula) 113 cm; (Dalmática) 195 cm; manga (não foi possível medir por estar cosida); (Manípulo) 108 cm; (Manípulo) 118 cm; (Estola) 220 cm;				
Largura	(Casula) máxima: 76 cm; mínima: 63 cm (costas); 40,5 cm (frente); (Dalmática) máxima 96 cm; debaixo das mangas: 72 cm; manga: 27 cm; (Manípulo) no trapézio: 18 cm; mínima: 7,5 cm; (Manípulo) no trapézio: 20 cm; mínima: 7,5 cm; (Estola) trapézio: 17,5 cm; mínima: 8 cm				
Profundidade	-				
Espessura	-				
Diâmetro	-				
Comprimento	-				
Peso	-				
Capacidade	-				
Duração	-				
Outras dimensões	-				
Conservação	Estado de conservação				
Estado	Mau	Data	2012.02.24	Especificações	Paramento com muito uso; apresenta rasgões, tecido esgaçado, bordado desfiado com o enchimento à vista, manchas, desbotamento da cor; foi anteriormente remendado com pedaços, provavelmente de um dos elementos de conjunto que se perdeu
-----		Recomendações			
Exposição	-		Temperatura	-	

Humidade	-	Iluminação Lux	-
Iluminação UV	-	Manuseamento	-
Embalagem	-	Segurança	-
Armazenamento	-	Recomendações especiais	-

Origem / Historial

Função inicial / Alterações	Função inicial: peça de uso ritual; Alteração: peça desafectada ao culto;
Historial	-

Recolha

Circunstâncias Achado recolha	Colectores	-	Proprietário anterior	-	Especificações	-
Contexto territorial	Local	-	Classificação geográfica	-		
Coordenadas	Lat.	-	Long.	-	Alt.	-
Contexto temporal	Data	-	Século	-	Justificação da data	-

Incorporação

Data / Período	1973 (?)
Modo	Transferida da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em São Domingos de Benfica
Custo	-
Moeda	-
Especificações	Ainda que não exista registo oficial, a informação recolhida oralmente junto do pároco é de que os objectos artísticos antigos existentes na igreja vieram da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em São Domingos de Benfica

Localização

Tipo	-
Localização	Armário dos paramentos no corredor da creche da paróquia
Data	2012.02.24

Bibliografia

- 2} Ferreira, Maria João Pacheco – *Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)*. Porto. Tese de doutoramento no ramo de Conhecimento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, 2 vols.;

Exposições

Título	-				
Local	-				
Data início	-	Data encerramento	-	N.º cat.	-

Multimédia

-

Documentação associada

Nome	<p>8} Secretaria-Geral do Ministério das Finanças – Arquivo, Lisboa, Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais: Arrolamento dos Bens Culturais, <i>Benfica</i>, n.º ACMF/Arquivo/CJBC/LIS/LIS/ARROL/027, Lisboa, 1912, 12 de Outubro;</p> <p>7} Boletim da Comunidade Paroquial de S. Domingos de Benfica. Lisboa. Ns. 1-46, Dezembro 1959-Julho/Agosto/Setembro 1970;</p> <p>6} Pereira, Gabriel – <i>S. Domingos de Benfica</i>. Lisboa: Officina Typographica, 1905;</p> <p>5} Bartholomew, Terese Tse – <i>Hidden Meanings in Chinese Art</i>. San Francisco: The Asian Art Museum of San Francisco, 2006: informação sobre o significado simbólico da iconografia presente na peça;</p> <p>4} Fotografias da peça;</p> <p>3} Guedes, Natália Correia (coord.) – <i>Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico</i>. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004, pp. 172-3: informação morfológica e sobre vestes litúrgicas;</p> <p>1} Informação morfológica: Alarcão, Teresa e Pereira, Teresa Pacheco – <i>Normas de inventário. Têxteis</i> 2.ª ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000, pp. 54-7.</p>
Tamanho	-
Data	<p>8} 1912.10.12;</p> <p>7} 1959-1970;</p> <p>6} 1905;</p> <p>5} 2006;</p> <p>4} 2012.02.24;</p> <p>3} 2004;</p> <p>1} 2000;</p>
Imagem	4} Fig. 36A a 36J;
Descrição	<p>8} No mês de Outubro de 1912 realizou-se o arrolamento oficial dos bens que pertenciam às igrejas da freguesia de Benfica: Nossa Senhora do Amparo, São Domingos de Benfica e Capela da Senhora da Saúde de Calhariz de Benfica. Levado a cabo por Jaime Teixeira – que fazia parte de uma comissão constituída também por António Rodrigues dos Santos Júnior, Eugénio Augusto Urbano da Fonseca e João Mascarenhas, pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário – foram arrolados os bens da igreja e da irmandade. Ocupando somente os fólios 22 a 24, quase nada ficou registado pelo que é quase certo que todo o recheio fora retirado da igreja (http://badigital.sgmf.pt/Arquivo-CJBC--LIS-LIS--ARROL---027/1/P15.html; consultado em 2012.06.10);</p> <p>7} Em 1959 o Cardeal Cerejeira elevou São Domingos de Benfica a paróquia autónoma com sede na Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Convento de São Domingos de Benfica. Em finais desse ano, a paróquia começou a publicar um pequeno opúsculo onde dava a conhecer a vida paroquial e a própria freguesia aos seus fregueses. Logo no segundo número foi incluída uma rubrica chamada “Conheça a sua Igreja” na qual era publicada uma pequena fotografia a p&b e se pedia aos paroquianos que identificassem a</p>

imagem. Infelizmente, em nenhum dos números se publicaram objectos das chamadas artes decorativas, apenas pintura e escultura.

Não há igualmente qualquer registo de objectos transferidos, provenientes, ou sequer usados no culto;

6} No início do século XX Gabriel Pereira fez várias incursões pelo património monumental e artístico das freguesias do termo de Lisboa. Escreveu mais de uma vez sobre São Domingos de Benfica mas em nenhuma delas se preocupou em mencionar objectos que existissem dentro das igrejas; a sua atenção caía mais na arquitectura, túmulos, lápides, escultura e azulejos;

5} Poenix (*Feng*) – The phoenix is the emperor of all birds, and like the *qilin*, it appears only in time of peace and prosperity. It is believed that the phoenix's appearance in China augurs the emergence of an able ruler or the arrival of a great man, for it appeared when Confucius was born. The phoenix is the motif for the empress of China, ornamenting her crown as well as her clothing.

Among the four divine animals, the phoenix presides over the southern quadrant. It is also called red or cinnabar phoenix (*danfeng*) because it was believed to have been born in the Cinnabar Cave (*danxue*). Since this cave faces the sun, the phoenix symbolizes the warmth of the sun, embracing the *yang* principle of brightness, light, and warmth. Because of this association, the phoenix influences the production of male progeny and is thus paired with the dragon.

In Chinese mythology, the phoenix is a benevolent bird, for it does not injure insects. Its favorite perch is the Chinese parasol tree (*wulong*). It can also appear among bamboo because it feeds on bamboo seeds (a rare occurrence, since bamboo flowers infrequently, some species only after hundreds of years). As a composite beast, this courtly bird is highly esteemed for its beauty, combining all that is beautiful in the bird kingdom: the front of a wild swan, throat of a swallow, bill of a roaster, forehead of a Manchurian crane, and crest of a mandarin drake, along with the neck of a serpent and tail of a fish. Its all of five colors is named after the five cardinal virtues of benevolence (*ren*, righteousness (*ye*), propriety (*li*), knowledge (*zhi*), and sincerity (*xin*).; Phoenix (*feng*) and peony (*fuguishua*) – May there be wealth, rank, and good fortune (*fugue jixiang*). The phoenix dallying with peony is an auspicious design (*fengxi mudan*, *fengchuan mudan*). When the king of birds is paired with the king of flowers, together they augur great blessings and prosperity. The lower panel from a Korean wedding gown is embroidered with this design. It is also a favorite topic for painting, screens, and textiles. (p. 54; p. 160);

3} 850. Casula: Veste superior usada por todos os clérigos, sobre os restantes paramentos, durante a celebração da missa e na procissão do Santíssimo ou pelos cônegos em missa solene. Geralmente, de seda ou tecido com trama dourada ou prateada, é decorada com galões e bandas de tecido diferente também delimitadas por galão (sebasto) e segue as cores do tempo litúrgico. Os sebastos contribuem para a definição da casula, do ponto de vista formal: nas costas, costumam desenhar uma cruz, por vezes, com os braços em V, ou, mais raramente, uma simples banda vertical; na parte da frente, uma banda vertical ou um motivo em T e uma faixa larga ao pescoço. Ao longo dos tempos, a casula tem sofrido alterações, podendo cobrir os braços ou só os ombros e ser forrada ou não; 853.

Dalmática: Veste superior usado pelos diáconos, sobre os restantes paramento, durante a celebração da missa e noutras cerimónias solenes, na procissão ou na bênção do Santíssimo. De tecido precioso, geralmente seda ou com trama dourada ou prateada, forrado e seguindo as cores do tempo litúrgico, é uma veste curta e inteiriça, vestindo-se pela cabeça, ou com aberturas laterais ligadas por cordões com borlas nas extremidades; as mangas, curtas, podem também ser abertas na parte inferior. Costuma ser guarneçada

	<p>com galões e bandas de tecido diferente ou bordado e delimitadas por galão (sebastos). Pode integrar um cabeção amovível. O subdiácono enverga uma veste (túnica) idêntica à dalmática, distinguindo-se desta por ser mais curta, com as mangas mais estreitas e compridas, menos ornamentadas e desprovida de sebastos; 769. Manípulo: Tira de tecido, geralmente seda ou com trama dourada ou prateada, com forro e ornada com uma cruz grega ou outros motivos cruciformes, ao centro e nas extremidades, mais largas e franjadas; dobra-se ao meio, com um cordão ou fita a unir os dois lados, e mede, dobrado, cerca de 50cm. É usado no braço esquerdo, exclusivamente durante a missa, pelo clérigos e, eventualmente, freiras ou monjas de clausura e meninos de coro. Faz conjunto com a estola, de que se aproxima formalmente, mas sendo de menor dimensão, e com a casula; 760. Estola: Longa tira de tecido, geralmente seda ou com trama dourada ou prateada, com forro, e ornada com cruz grega ao centro e duas nas extremidades, mais largas e franjadas; mede, cerca de 2,5 m. É usada à volta do pescoço por toda a hierarquia eclesiástica, incluindo o diaconato, na celebração da missa, administração de sacramentos, exposição do Santíssimo e noutras cerimónias. Quando usada com casula, a estola é do mesmo tecido, fazendo um conjunto, no qual se pode integrar o manípulo; o manípulo e a estola, idênticos também do ponto de vista formal, diferenciam-se por esta ser mais longa do que aquele e por, em geral, não apresentar cordão;</p> <p>2} Modelo morfológico-funcional da peça – Modelo espanhol: “caracterizado por um perfil em forma de pêra ou de viola e sebastos em coluna, em ambos os panos” (vol. 1, p. 81);</p> <p>1} Casula – Peça formada por duas partes unidas nos ombros e com uma abertura para a cabeça, com forma variável através dos tempos, desde as casulas góticas amplas e maleáveis às peças inteiriças e de recorte pronunciado. Executada em tecido (s), ornamentada com bordados e galões, é a peça liturgicamente mais importante, especificamente destinada à celebração da Eucaristia. Era envergada pelo celebrante ou celebrantes; Dalmática – Túnica ampla, com mangas. Pode ser inteiriça ou aberta dos lados. Executada em tecido(s), é frequentemente ornamentada com bordados, galões e borlas. É usada habitualmente pelos diáconos, mas também, em determinadas circunstâncias, pelo presbíteros coadjuvantes e pelos prelados; Estola – Tira alongada de tecido ou bordado terminando, geralmente, em forma de trapezoidal ou semi-circular. Apresenta, em norma, três pequenas cruces ao centro e nas extremidades. É usada pelo bispo, presbítero e diácono, mas colocada de formas diferentes; Manípulo – Tira de tecido, formalmente semelhante à estola, mas de menor dimensão. Pode apresentar um pequeno laço de passamanaria ou fita a unir os dois lados. Era usada pelo sacerdote e diáconos.</p>
--	---

Observações

Preenchido por Carla Alferes Pinto	2012.02.24
------------------------------------	------------

III.1.3.5 – Cristo Crucificado

Identificação

N.º Inventário		Não há			
Supercategoria		Arte			
Categoria		Escultura			
Subcategoria		Escultura de vulto pleno			
Instituição/Proprietário:		Patriarcado de Lisboa			
Denominação		Igreja paroquial de São Domingos de Benfica			
Outras denominações		Vigararia Lisboa III; Orago: São Domingos; Freguesia de São Domingos Benfica			
Tipo		-----			
Nascimento ou fundação		Data	1973	Local	-
Óbito ou extinção		Data	-	Local	-
Actividade	religiosa	NIF	-	Responsável	Pe. José Manuel Fernandes Pereira
Denominação		Cristo Crucificado			
Título		-			
Outras denominações		Cristo na cruz; Crucifixo			
Ns. inventário anteriores		-			

Descrição

Escultura de vulto pleno, imaginária, de Cristo Crucificado esculpido em marfim.

Cristo pregado na cruz com três cravos (dois nas palmas da mão e um nos pés) exalando o último suspiro.

O corpo da figura apresenta alguma tensão, pronunciada pelo externo e costelas bem salientes com relevos horizontais e pela musculatura dos braços suspensos da cruz. A tensão dos braços e tronco é suavizada pela linha sinuosa que a posição da cabeça e dos membros inferiores imprime à composição: a cabeça, levantada e ligeiramente inclinada para o lado esquerdo, o pescoço forte e largo que termina num tronco esguio e magro. As pernas, sobrepondo-se a direita à esquerda, estão levemente flectidas, e os joelhos inclinam-se para o lado esquerdo, criando um contraponto que confere dinâmica à imagem. Apresenta o baixo ventre coberto pelo perisónio que, abaixo do umbigo, está enrolado em pregas horizontais com uma ligeira curvatura, tornando-o mais comprido à frente. O perisónio é rematado com um laço do lado direito cujas pontas caem ao longo da perna.

O rosto apresenta características relativamente raras neste tipo de imagem: levantado para cima, com os olhos abertos (rascados, com a pálpebra desenhada), o nariz adunco com as narinas bem pronunciadas, a boca semi-cerrada onde são visíveis os dentes, as orelhas destacadas e o cabelo, que se distingue técnica e formalmente na melena, no bigode e na barba.

A melena divide-se ao meio na nuca, formando madeixas de caracóis que caem pela cabeça. No lado direito do rosto, as madeixas acompanham o formato da cabeça e caem pelas costas em pequeno rolos que terminam em ordeiras pontas com enrolamentos; apanhado atrás da orelha, destaca-se, ainda, deste

lado do rosto, os dois hirsutos canudos que se desprendem do conjunto e pendem para a frente do corpo, caindo contidos pouco abaixo da clavícula direita.

No lado esquerdo do rosto, o cabelo divide-se em madeixas onduladas, acompanha o formato da cabeça, sendo apanhado na zona da orelha, enquanto os canudos no lado contrário caem para a frente, aqui acompanham o movimento do ombro, pendendo para trás, no sentido lateral, nas mesmas madeixas terminadas em enrolamentos que se encontram nas costas

A qualidade plástica do corpo é enfatizada pela atenção dada aos elementos distintivos e motivos decorativos.

Cruz moderna.

Presença do canal do nervo (no topo da cabeça do Cristo) que indicia que a peça foi esculpida no eixo central da zona compacta da presa.

Representação

Tipo	-
Imagem	-
Descrição	*Representação cristológica: Cristo suspirante atestado pelos olhos e lábios abertos, exalando o último suspiro;

Marcas e inscrições

Tipo	-
Descrição	-
Imagem	-

Autoria

Denominação	-
Ofício	-
Tipo	-
Assinatura	-
Justificação da atribuição	-

Produção

Contexto de produção	Oficina fabricante	Artista / artesão	Centro de fabrico	Goa, Índia (?)
-----	Entidade emissora	-	Especificações	Comparação estilística
Contexto social	Tipo	-	Entidade	-
Contexto territorial	Local	-	Classificação Geográfica	-
			NUT's	-
Coordenadas	Lat.	-	Long.	-
			Alt.	-
			Ordem	-

Época/Período cronológico	Século XVII		
Data	1601	Data	1650
Século	XVII	Século	XVII
Ano	-	Ano	-
Outras datações	Primeira metade do século XVII		
Justificação da data	1} Comparação estilística com outro Cristo Crucificado muito semelhante analisado por Bernardo Ferrão e publicado na p. 100, n.º 128 do seu livro;		

Informação técnica

Matéria	Marfim
Suporte	-
Técnica	Escultura
Precisões sobre a técnica	Escultura de vulto pleno
Montagem	-

Dimensões

Altura	62,4 cm				
Largura	58 cm				
Profundidade	-				
Espessura	-				
Diâmetro	-				
Comprimento	-				
Peso	-				
Capacidade	-				
Duração	-				
Outras dimensões	-				
Conservação	Estado de conservação				
Estado	Bom	Data	2012.02.24	Especificações	Foi alvo de restauro recentemente
-----		Recomendações-----			
Exposição	-	Temperatura		-	
Humidade	-	Iluminação Lux		-	
Iluminação UV	-	Manuseamento		-	
Embalagem	-	Segurança		-	
Armazenamento	-	Recomendações especiais		-	

Origem / Historial

Função inicial / Alterações	Função: objecto afecto ao culto, em cerimónias específicas;
Historial	Não consegui recolher dados sobre o historial da peça

Recolha

Circunstâncias Achado recolha	Colectores	-	Proprietário anterior	-	Especificações	-
Contexto territorial	Local	-	Classificação geográfica	-		
Coordenadas	Lat.	-	Long.	-	Alt.	-
Contexto temporal	Data	-	Século	-	Justificação da data	-

Incorporação

Data / Período	1973 (?)
Modo	- proveniente da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em São Domingos de Benfica (?)
Custo	-
Moeda	-
Especificações	De acordo com informação oral transmitida pelo pároco, esta peça teria vindo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário depois de o Cardeal D. Manuel Gonçalves Cerejeira ter constituído essa igreja paróquia autónoma, altura em que se tornou panteão da Força Aérea Portuguesa. Não há documentação oficial que o mostre, e não consegui recolher mais dados sobre a incorporação, mas existe uma fotografia sem data, provavelmente da década de 1960, que mostra o Cristo numa cerimónia realizada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário [2] Fig. 37G]

Localização

Tipo	-
Localização	Armário na sacristia
Data	2012.02.24

Bibliografia

- Raposo, Francisco Hipólito – *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (catálogo). Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian/Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1991.
- 1} Távora, Bernardo Ferrão de Tavares e – *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

Exposições

Título	-				
Local	-				
Data início	-	Data encerramento	-	N.º cat.	-

Multimédia

-

Documentação associada

Nome	<p>8} Morna, Teresa Freitas (coord. cient.) – <i>Arte Oriental nas Coleções do Museu de São Roque</i>. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2010: texto e documentação visual;</p> <p>1} Documentação visual;</p> <p>7} Zastrow, Oleg – <i>Museo d'arti applicate. Gli avori</i>. Milano: Electa Editrice, 1978, p. 56: texto e documentação visual;</p> <p>6} DGPC – IMC, antigo Instituto José de Figueiredo – Arquivo, Processo de restauro R/87: <i>Cristo crucificado (Casa-Museu Almeida Moreira, Viseu) – dependente do Museu de Grão Vasco</i>;</p> <p>5} Secretaria-Geral do Ministério das Finanças – Arquivo, Lisboa, Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais: Arrolamento dos Bens Culturais, <i>Benfica</i>, n.º ACMF/Arquivo/CJBC/LIS/LIS/ARROL/027, Lisboa, 1912, 12 de Outubro;</p> <p>4} Boletim da Comunidade Paroquial de S. Domingos de Benfica. Lisboa. Ns. 1-46, Dezembro 1959-Julho/Agosto/Setembro 1970;</p> <p>3} Pereira, Gabriel – <i>S. Domingos de Benfica</i>. Lisboa: Officina Typographica, 1905;</p> <p>2} Fotografias da peça;</p>
Tamanho	-
Data	<p>8} 2010;</p> <p>1} 1983;</p> <p>7} 1978;</p> <p>6} 1987, 21 de Abril;</p> <p>5} 1912.10.12;</p> <p>4} 1959-1970;</p> <p>3} 1905;</p> <p>2} 2012.02.04; 37H: (?); 37G: década de 1960 (?);</p>
Imagem	<p>8} Fig. 42;</p> <p>1} Fig. 39 e Fig. 41;</p> <p>7} Fig. 40A a 40C;</p> <p>6} Fig. 38A a 38C;</p> <p>2} Figs. 37A a 37H;</p>
Descrição	<p>8} Ver texto de Teresa Freitas Morna, “A imaginária luso-oriental. Breve caracterização”, pp. 58-73 e cat. 16, pp. 135-7;</p> <p>7} Fig. 49;</p> <p>6} Relatório escrito por Alexandrina Barreiro. Cristo = 22,3 x 21,7 x 4,5 cm; Cruz = 64,5 x 25,7 x 1,4 cm Cristo em marfim semi-policromado; cruz em madeira (pau-santo?; braço horizontal em sissó) “Existe uma inscrição no reverso da cruz MAM – 1786 e uma etiqueta com o n.º 147” (...); “23. Intervenções anteriores: A peça foi repolicromada, e existem intervenções (fixação) ao nível da assemblagem do braço direito, dos dedos anelar, médio e mínimo da</p>

	<p>mão esquerda e todos os dedos do pé esquerdo. A cruz não parece ser original.”;</p> <p>5} No mês de Outubro de 1912 realizou-se o arrolamento oficial dos bens que pertenciam às igrejas da freguesia de Benfica: Nossa Senhora do Amparo de São Domingos de Benfica e Capela da Senhora da Saúde do Calhariz de Benfica. Levado a cabo por Jaime Teixeira – que fazia parte de uma comissão constituída também por António Rodrigues dos Santos Júnior, Eugénio Augusto Urbano da Fonseca e João Mascarenhas, pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário – foram arrolados os bens da igreja e da irmandade. Ocupando somente os fólios 22 a 24, quase nada ficou registado pelo que é quase certo que todo o recheio fora retirado da igreja (http://badigital.sgmf.pt/Arquivo-CJBC--LIS-LIS--ARROL---027/1/P15.html; consultado em 2012.06.10);</p> <p>4} Em 1959 o Cardeal Cerejeira elevou São Domingos de Benfica a paróquia autónoma com sede na Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Convento de São Domingos de Benfica. Em finais desse ano, a paróquia começou a publicar um pequeno opúsculo onde dava a conhecer a vida paroquial e a própria freguesia aos seus fregueses. Logo no segundo número foi incluída uma rubrica chamada “Conheça a sua Igreja” na qual era publicada uma pequena fotografia a p&b e se pedia aos paroquianos que identificassem a imagem. Infelizmente, em nenhum dos números se publicaram objectos das chamadas artes decorativas, apenas pintura e escultura.</p> <p>Não há igualmente qualquer registo de objectos transferidos, provenientes, ou sequer usados no culto;</p> <p>3} No início do século XX Gabriel Pereira fez várias incursões pelo património monumental e artístico das freguesias do termo de Lisboa. Escreveu mais de uma vez sobre São Domingos de Benfica mas em nenhuma delas se preocupou em mencionar objectos que existissem dentro das igrejas; a sua atenção caía mais na arquitectura, túmulos, lápides, escultura e azulejos;</p>

Observações

- Na representação de Cristos Crucificados (uma das iconografias mais recorrentes na imaginária indo-portuguesa, igualmente, de uma síntese e exiguidade óbvias – corpo nu, tapado exclusivamente com um perisónio [ou cendal], algumas vezes com a coroa de espinhos –, onde a especificidade e primores decorativos se bastam na modelação das carnações, das chagas [quando as há] ou dos poucos elementos decorativos [nó, franjas, bainhas dos tecidos]) existem dos tipos específicos: o de Cristo morto e o de Cristo moribundo. Este representa o segundo tipo;
- Na definição das prioridades de levantamento documental que fiz para esta tese, uma das tarefas que levei a cabo como prioritária (porque estava eminente o fecho das instalações e armazenamento da biblioteca e arquivo do antigo IJF) foi ler todos os processos sobre restauro de escultura em marfim. Desta leitura um dos aspectos interessantes que recolhi foi a constatação de que a pintura das chagas e feridas nos corpos ensanguentados (normalmente Cristos) é tendencialmente posterior à da execução da peça em marfim, provavelmente (quer pela avaliação dos pigmentos usados quer, por vezes, pela inclusão de pedras coloridas ou substâncias brilhantes que conferem plasticidade à composição), aplicadas já em Portugal. Este aspecto é particularmente interessante por nos permitir explorar duas pistas: a primeira, que mostra como estas obras foram sendo recriadas e reinterpretadas ao longo dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX (no que pode ser uma estimulante aplicação do modelo teórico da obra aberta proposto por Umberto Eco para a arte contemporânea no já distante ano de 1962); a segunda que reflecte já uma conclusão a merecer desenvolvimento: que tipo de piedade, que formas devocionais, que influências estéticas se encontram por trás (e se manifestam em que momentos) da transformação do corpo de Cristo (tendencialmente “limpo” e não exprimindo exageros emocionais, particularmente no que diz respeito à expressão da dor, das artes oriundos culturalmente de sociedades

budistas e hindus) através da introdução de motivos iconográficos que manifestam o sacrifício e exprimem visualmente o martírio?

-A datação destas peças revela-se extremamente difícil, uma vez que houve uma certa tendência para a perpetuação e replicação de modelos que, como no caso dos Cristos, pouco motivos decorativos, iconográficos ou estilísticos distintivos apresentam. Ainda assim há bastantes variantes nas imagens de Cristos pelo que não é fácil estabelecer genealogias de formas. Para além da dimensão considerável, a razão que me levou a escolher este Cristo entre tantos outros que fazem parte da colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa foi a possibilidade de identificação de uma variante formal (e eventual distinção oficial ou um modo de fazer o modelo iconográfico). Este espécime é relativamente raro por apresentar Cristo vivo com a cabeça erguida. Porém, é na maneira como no lado esquerdo do rosto o cabelo, que se divide em madeixas onduladas, acompanha o formato da cabeça e é apanhado pela orelha, acompanhando o movimento do ombro, e deitado para trás, no sentido lateral, e as madeixas terminam com as pontas enroladas nas costas [2] Fig. 37E] (enquanto no lado direito caem para a frente [2] Fig. 37F)), que encontro a repetição do motivo. Esta característica, aliada ao facto de ter conseguido identificar mais um exemplar exactamente igual e quatro outros muito semelhantes, permite-me trabalhar a hipótese de esta característica não ser aleatória.

Vejam-se, pois, os exemplares da Casa-Museu Almeida Moreira em Viseu [6] Fig. 38A a 38C] em que, à parte o facto de a iconografia presente ser a de Cristo morto [6] Fig.38C], se verificarem semelhanças muito grandes no talhe e forma do perisónio, no comprimento exagerado dos dedos nas mãos, na marcação da caixa torácica e costelas. Recorde-se ainda que atrás ficou escrito sobre a inclusão de elementos decorativos que acentuam a expressão da dor e a presença de sangue a escorrer; Existem ainda quatro outros exemplares que parecem semelhantes: dois, com fotografia publicada em 1} Távora, Bernardo Ferrão de Tavares e – *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 99, n.º 127 e p. 100, n.º 128 [Fig. 39 e Fig. 41] (em relação ao primeiro, a ausência de uma fotografia de costas não me permite saber se o cabelo tem o mesmo tipo de enrolamento; ao segundo, repare-se na maneira como a madeixa de cabelo esquerda contorna a orelha, exactamente como no exemplar do Patriarcado de Lisboa); o terceiro, com fotografias publicadas em 7} Zastrow, Oleg – *Museo d'arti applicate. Gli avori*. Milano: Electa Editrice, 1978, pp. 183-4 e p. 56 [Fig. 40A a 40C], com uma fotografia de costas mas muito escura que possibilita, ainda assim, registar as semelhanças com o Cristo em apreço: perisónio com o mesmo tipo de linhas horizontais; braços compridos e dedos muito alongados; cabelo do lado esquerdo apanhado em madeixa e atirado para trás; tal como o quarto espécime, na colecção do Museu de São Roque e idêntico (com pequenas variantes no perisónio, mas repare-se na persistência da dobra para fora da primeira volta do tecido e das linhas horizontais, ligeiramente afundadas no centro da composição, que marcam a maneira com o tecido cai) a estes, em 8} Morna, Teresa Freitas (coord. cient.) – *Arte Oriental nas Colecções do Museu de São Roque*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2010, cat. 16, pp. 135-7 [Fig. 42].

Em relação a estes últimos exemplos, há ainda a reter a constatação inalterável que nada substitui o contacto directo com a peça, ainda mais saliente em situações como a da escultura em que por norma o catálogo disponibiliza uma fotografia, inevitavelmente de frente.

Preenchido por Carla Alferes Pinto

2012.02.04

III.1.3.6 – Estante de missal⁶²⁰

Identificação

N.º Inventário	Não há			
Supercategoria	Arte			
Categoria	Mobiliário			
Subcategoria	Mobiliário religioso			
Instituição/Proprietário:	Patriarcado de Lisboa			
Denominação	Igreja paroquial Santa Catarina			
Outras denominações	Igreja do Convento dos Paulistas; Vigararia Lisboa I; Orago: Santa Catarina do Monte Sinai; freguesia da Misericórdia;			
Tipo	-			
Nascimento ou fundação	Data	1} 1654	Local	-
Óbito ou extinção	Data	-	Local	-
Actividade	religiosa	NIF	-	Responsável
				Pe. António Pedro Boto de Oliveira
Denominação	Estante de missal			
Título	-			
Outras denominações	Estante de altar			
Ns. inventário anteriores	-			

Descrição

Estante de missal articulada através de charneira entalhada. De madeira, revestida a laca negra (*urushi*), com pó de ouro (*maqui-e*) e incrustações de madrepérola (*raden*). Na frente, feita de uma só peça, um dos lados da charneira, mais curto, serve de suporte ao livro. A decoração apresenta um padrão de enxaquetado que alterna formas losangulares, a negro com um motivo concêntrico e raiado a *maqui-e*, e madrepérola. Ao centro da composição, o símbolo IHS, inscrito dentro de uma dupla moldura circular com o motivo de raios circulares a alternarem com angulares, sobrepujado por uma cruz de braços simétricos e, sob o monograma, um coração com três cravos. Os pés diminuem de dimensão para o centro através de um recorte polilobado. As molduras dos pés repetem o motivo enxaquetado, definindo uma área que é decorada com densa folhagem aplicada sobre a laca a *maqui-e* e *raden*. No reverso, a parte superior como a inferior, são decoradas com padrão de enxaquetado que alterna formas losangulares, a negro com um motivo concêntrico e raiado a *maqui-e*.

Representação

Tipo	*Representação simbólica: IHS; coração com três cravos;
------	---

⁶²⁰ Para o preenchimento das fichas de mobiliário seguiu-se Sousa, Maria da Conceição Borges de e Bastos, Celina – *Normas de inventário: Mobiliário*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

Imagem	-
Descrição	IHS: <i>Iesus Hominis Salvator</i> (Jesus Salvador dos Homens); Coração com três cravos: símbolo da crucificação;

Marcas e inscrições

Tipo	Inscrição
Descrição	IHS
Imagem	-

Autoria

Denominação	-
Ofício	-
Tipo	-
Assinatura	-
Justificação da atribuição	-

Produção

Contexto de produção	Oficina fabricante	Artista / artesão	Centro de fabrico	Japão
-----	Entidade emissora	-	Especificações	Comparação estilística com peças semelhantes
Contexto social	Tipo	-	Entidade	-
Contexto territorial	Local	-	Classificação Geográfica	-
Coordenadas	Lat.	-	Long.	-
Época/Período cronológico	Século XVI-XVII			
Data	2} 1573; 2} 1615;		Data	2} 1615; 2} 1868;
Século	-		Século	-
Ano	-		Ano	-
Outras datações	Final do século XVI, início do XVII; Período Momoyama-Edo			
Justificação da data	- 4} por comparação estilística com outros exemplares;			

Informação técnica

Matéria	Pó de ouro; madrepérola; laca
Suporte	Madeira

Técnica	Laca; <i>maqui-e</i> (pó de ouro); <i>raden</i> (madrepérola)
Precisões sobre a técnica	-
Montagem	-

Dimensões

Altura		c. 50,5;			
Largura		c. 30,5;			
Profundidade		-			
Espessura		c. 3,5;			
Diâmetro		-			
Comprimento		-			
Peso		-			
Capacidade		-			
Duração		-			
Outras dimensões		-			
Conservação		Estado de conservação-----			
Estado	Bom	Data	2012.05.22	Especificações	Foi sujeita a restauro recentemente
-----		Recomendações-----			
Exposição	-		Temperatura	-	
Humidade	-		Iluminação Lux	-	
Iluminação UV	-		Manuseamento	-	
Embalagem	-		Segurança	-	
Armazenamento	-		Recomendações especiais	-	

Origem / Historial

Função inicial / Alterações	Função inicial: peça usada na celebração do culto; Alterações: desafectada do culto
Historial	-

Recolha

Circunstâncias Achado recolha	Colectores	-	Proprietário anterior	-	Especificações	-
Contexto territorial	Local	-	Classificação geográfica		-	

Coordenadas	Lat.	-	Long.	-	Alt.	-	Ordem	-
Contexto temporal	Data	-	Século	-	Justificação da data	-		

Incorporação

Data / Período	
Modo	
Custo	-
Moeda	-
Especificações	

Localização

Tipo	
Localização	
Data	

Bibliografia

- 4} Pinto, Maria Helena Mendes – *Arte namban. Os portugueses no Japão*. Lisboa: Fundação Oriente/Museu Nacional de Arte Antiga, 1990.
- Ferrão, Bernardo – *Mobiliário Português. Dos primórdios ao maneirismo*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990, vol. III: *Índia e Japão*, pp. 283-92.

Exposições

Título	-				
Local	-				
Data início	-	Data encerramento	-	N.º cat.	-

Multimédia

-

Documentação associada

Nome	4} Documentação visual: exemplar com decoração semelhante na frente; 3} Fotografia da peça; 2} Heilbrunn Timeline of Art History; 1} Igreja do Convento dos Paulistas / Igreja Paroquial de Santa Catarina / Igreja de Santa Catarina do Monte Sinai: história do edifício com fotografias; plantas; mapa; descrição (http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3140)
Tamanho	-
Data	4} 1990; 3} 2012;

	2} 2013; 1} 2006;
Imagem	4} Fig. 44; 3} Fig. 43;
Descrição	- 2} Período Momoyama: http://www.metmuseum.org/toah/hd/momo/hd_momo.htm 8consultado em 2013.12.21); - 2} Período Edo: http://www.metmuseum.org/toah/hd/edop/hd_edop.htm (consultado em 2013.12.21); - Estante de missal: estante colocada num altar para apoio do livro sagrado durante a celebração das cerimónias litúrgicas;

Observações

Preenchido por Carla Alferes Pinto -----2013.12.20
--

III.1.3.7 – Cofre

Identificação

N.º Inventário	Não há				
Supercategoria	Arte				
Categoria	Mobiliário				
Subcategoria	-				
Instituição/Proprietário:	Patriarcado de Lisboa				
Denominação	Sé Patriarcal				
Outras denominações	Vigararia Lisboa I; Orago: Santa Maria Maior; freguesia de Santa Maria Maior				
Tipo	-				
Nascimento ou fundação	Data	1149	Local	-	
Óbito ou extinção	Data	-	Local	-	
Actividade	-	NIF	-	Responsável	Pe. Luís Manuel Pereira da Silva
Denominação	Cofre				
Título	Cofre relicário de São Vicente				
Outras denominações	Cofre relicário; cofre eucarístico; baú; caixa; arca;				
Ns. inventário anteriores	-				

Descrição

Caixa em forma de paralelepípedo de tampa trifacetada, assente sobre quatro pés. Estrutura em madeira de teca, com as faces da caixa e da tampa todas cobertas por placas de madrepérola com morfologia em escama, de linhas ligeiramente circulares; nos limites das molduras, as placas de madrepérola adquirem formas mais angulares. Todas as placas de madrepérola têm no centro um pequeno pino metálico que funciona como suporte mas também como elemento decorativo.

Ferragens de prata nas ilhargas da tampa e da caixa, nos pés do cofre, nas pegas laterais e na fechadura. As superfícies mais extensas das ferragens são decoradas com motivos fitomórficos.

A fechadura articular em charneira, fechando por meio de ferrolho fixo na tampa, com a aldraba na face central.

Interiormente revestido a pergaminho tingido de vermelho aplicado directamente sobre a madeira.

Representação

Tipo	-
Imagem	-
Descrição	-

Marcas e inscrições

Tipo	-
Descrição	-
Imagem	-

Autoria

Denominação	-
Ofício	-
Tipo	-
Assinatura	-
Justificação da atribuição	-

Produção

Contexto de produção	Oficina fabricante		Artista / Artesão		Centro de fabrico		Gujarate, Índia (?)		
-----	Entidade emissora		-		Especificações		Comparação estilística com outros objectos feitos em madrepérola oriundos do Estado indiano do Gujarat.		
Contexto social		Tipo	-			Entidade		-	
Contexto territorial	Local	-		Classificação Geográfica	-			NUT's	-
Coordenadas	Lat.	-		Long.	-		Alt.	-	
Época/Período cronológico			Século XVI						
Data			1501			Data		1600	
Século			XVI			Século		XVI	
Ano			-			Ano		-	
Outras datações			-						
Justificação da data			- comparação estilística com outros exemplares;						

Informação técnica

Matéria	Madrepérola; ferragens em prata (?)
Suporte	Teca;
Técnica	-

Precisões sobre a técnica	-
Montagem	-

Dimensões

Altura			48 cm			
Largura			65 cm			
Profundidade			42 cm			
Espessura			-			
Diâmetro			-			
Comprimento			-			
Peso			-			
Capacidade			-			
Duração			-			
Outras dimensões			-			
Conservação			Estado de conservação-----			
Estado	razoável		Data	2013.12.10	Especificações	Muito degradado na base
-----			Recomendações-----			
Exposição	-			Temperatura	-	
Humidade	-			Iluminação Lux	-	
Iluminação UV	-			Manuseamento	-	
Embalagem	-			Segurança	-	
Armazenamento	-			Recomendações especiais	-	

Origem / Historial

Função inicial / Alterações	Função inicial: ?; Alterações: (depois do terramoto de 1755) cofre-relicário (caixa para conter) as relíquias de S. Vicente; peça desafectada ao culto, objecto museológico;
Historial	- em 1993 foi colocada em exposição no Tesouro-Museu da Sé de Lisboa; - 1} terá sido oferecido à catedral de Lisboa pelo seu 13.º arcebispo (44.º bispo), D. Jorge da Costa;

Recolha

Circunstâncias	Colectores	-	Proprietário	-	Especificações	-
Achado recolha			anterior			
Contexto territorial	Local	-	Classificação geográfica		-	

Coordenadas	Lat.	-	Long.	-	Alt.	-	Ordem	-
Contexto temporal	Data	-	Século	-	Justificação da data	-		

Incorporação

Data / Período	1} D. Jorge da Costa, arcebispo de Lisboa entre 1464-86;
Modo	1} Oferta do arcebispo D. Jorge da Costa?;
Custo	-
Moeda	-
Especificações	- 1} Conforme documentação em anexo;

Localização

Tipo	-
Localização	Em exposição no Tesouro-Museu
Data	1993.03.25

Bibliografia

- 2} Cardoso, Isabel Maria Alçada (com.) – *1700 anos do martírio de São Vicente. Annum Vincentianum*. Lisboa: Cabido da Sé Metropolitana Patriarcal de Lisboa/Centro Cultural de Lisboa Pedro Hispano, [2004], p. 62;
- 8} Carvalho, Pedro Diniz de Moura – *Indo-Portuguese Furniture*. Londres: Tese de doutoramento apresentada à School of Oriental and African Studies da Universidade de Londres, 2003;
- 6} Trnek, Helmut e Silva, Nuno Vassallo e (com. ciente.) – *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do Renascimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001;
- 5} Trnek, Helmut e Haag, Sabine – *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2001;
- 4} Figueiredo, Ana Paula Valente – *O espólio artístico das Capelas da Sé de Lisboa: abordagem cripto-histórica*. Lisboa: Dissertação de mestrado em Arte, património e restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000, 3 vols.;
- Felgueiras, José Jordão – “Uma família de Objectos Preciosos do Guzarate”. In *A Herança de Rauluchantim / The Heritage of Raulunchantim*. Nuno Vassallo e Silva (com. ciente.). Lisboa: Museu de São Roque, 1996, pp. 128-55;
- 2} Ferreira, Maria Teresa Gomes e Leite, Maria Fernanda Passos (coord. e tabelas) – *Sé de Lisboa/Lisbon Cathedral. Tesouro/Treasury*. Lisboa: [Cabido da Sé], 1996;
- 3} Ferrão, Bernardo – *Mobiliário Português. Dos primórdios ao maneirismo*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990, vol. III: *Índia e Japão*, pp. 61-127;
- 2} *Catálogo da Exposição Iconográfica e Bibliográfica comemorativa do VIII centenário da chegada das relíquias de São Vicente a Lisboa*. Lisboa: Serviços Culturais da C.M.L., 1973, p. 165;

Exposições

Título	6} <i>Exotica. Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do Renascimento</i> ; 2} <i>Exposição Iconográfica e Bibliográfica comemorativa do VIII centenário da chegada das relíquias de São Vicente a Lisboa</i>
--------	--

Local	6} Fundação Calouste Gulbenkian; 2} Palácio Pimenta, Lisboa;				
Data início	6} 2001.10.17; 2} 1973.12.03;	Data encerramento	6} 2002.01.06; 2} 1973;	N.º cat.	6} 18; 2} 186;

Multimédia

-

Documentação associada

Nome	8} Informação documental; 5} Documentação visual; 6} Informação documental de catálogo; 5} Documentação visual; 5} Informação documental; 7} Fotografias da peça; 2} Informação de catálogo; 1} Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Cod. 139: <i>Treslado dos Catalogos Dos Bispos e Arcebispos que houve na Cathedral de Lisboa que mandou o Cabido da Sé Oriental, in Memorias e documentos para a Historia Ecclesiastica portugueza e sobretudo para a de Lisboa da Academia Real de História</i> , vol. 1, s. d., ff. 37-71; 4} <i>Inventario de todas as alfayas pertencentes a Santa Egreja patriarcal de Lisboa</i> , Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa: B-1-26 (transcrito integralmente em Figueiredo, Ana Paula Valente – <i>O espólio artístico das Capelas da Sé de Lisboa: abordagem cripto-histórica</i> . Lisboa: Dissertação de mestrado em Arte, património e restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000, vol. II, doc. 175); 3} Informação bibliográfica técnica;
Tamanho	-
Data	8} 2003; 5} 2001; 5} 2001; 5} 2001; 7} 2001 (?); 2} 1973; 1996; 1} s. d. mas depois de 1676, data mais aproximada que encontrei (f. 68) e provavelmente da altura da criação do Patriarcado de Lisboa em 1716, já que no título do traslado se refere expressamente que o documento tinha sido solicitado pelo cabido da Sé Oriental da cidade; 4} 1887; 3} 1990;
Imagem	2} Fig. 45C; 5} Fig. 47; 5} Fig. 46; 7} Figs. 45A e 45B;
Descrição	- 8} “Recorded almost a century later (1660) as a gift to the Peterkirche in Munich is a large casket decorated with mother-of-pearl an gilded-silver mounts,...” (p. 54) “A type [the depiction of Indian/Mughal/Islamic pieces of furniture in Indian miniatures] of rectangular box with a gabled lid was reproduced in several regions with large Muslim populations, including Gujarat, and exported to Europe where relatively numerous boxes

decorated with mother-of-pearl, datable from the early sixteenth century onwards, survive. One of the best known pieces contains the relics of St. Vincent, the patron of Lisbon and is conserved in the Cathedral of Lisbon. This piece was later enriched, possibly in Goa, with Renaissance silver mounts, which accounts for its European appearance.” (p. 99);

- 6} José Jordão Felgueiras, “Cofre-relicário, Guzarate, Índia, primeiro terço do século XVI. Teca (*Tectona grandis* L. f.), madrepérola e guarnições em prata. A. 48; L. 65; P. 42 cm. Lisboa, Museu do Tesouro da Sé de Lisboa, s. n.º inv.

Cofre de madeira de teca revestido a escamas de madrepérola fixadas por pregos de cabeça semi-esférica em prata. Possui os diedros e cantos guarnecidos com prata gravada e nigelada bem como as dobradiças, asas, pés e fecho. Este tipo de objectos preciosos foi alvo da cobiça dos coleccionadores de Quinhentos como facilmente se pode constatar nos inventários da época. A mais antiga notícia da procura destes objectos em madrepérola é-nos dada por M. de Laborde que nos diz que o rei de França comprou em 1529, proveniente de Portugal, «un chalit, marquetê à feuillages de nacle de perle, faict au pays d’Andie». A presente retrodatação deve-se, sobretudo, ao cotejo com um exemplar, de mais modestas dimensões, contudo perfeitamente similar tanto técnica como morfologicamente, que pertenceu à colecção do conde de Chesterfield, com guarnições em prata, com punção, datável de 1532-1533, da autoria de Pierre Mangot. O inventário dos bens de D. Manuel I, feito após a sua morte, em 1522, revela a existência de dois cofres revestidos a madrepérola estando um deles, então, já deteriorado.

A sua forma paralelepípedica com tampa troncopiramidal tem origem islâmica, sendo de uso anterior à chegada dos portugueses ao Oriente, o que pode corroborar a presente datação.

Este cofre é o maior exemplar conhecido de um grupo de cofres estudados primeiramente por Ferrão (1990, pp. 114-124) e mais recentemente por Jordão Felgueiras (1996, pp. 129-155).”;

- 5} “Fig. 7: Reliquary-casket. Gujarat, end of the 16th century. Teakwood, limewood; mother-of-pearl (*Turbomarmoratus*), silver. Munich, parish of St. Peter).” (p. 238)

“One of the most important examples is found in Munich and is one of Exotica’s major exhibits. In addition to its sheer size – like the Lisbon Cathedral one, they are among the largest known – it has a silver gilt mount, although I believe the gilding could have been added well after the original mount was produced.” (p. 239)

“The St. Vicente reliquary casket at Lisbon Cathedral is one of the most refined mother-of-pearl covered caskets with Portuguese silver mounts. The great care taken in decorating the silver plaques is evident in the work on the lock, the feet and the ends of the upper sections. In addition to the engravings, the goldsmith used niello to heighten the delicacy of the work. There are no traces of any Oriental work or even oriental influence. (...) The oval lock is although of lower quality than any of the others mentioned so far. The work seems rather careless, as if the craftsman had to copy an established model. Even the incised motifs on the lid’s handle seem to have been produced using a stamp rather than a chisel.” (pp. 241-2), in Nuno Vassallo e Silva, “Goa or Lisbon: Problems of Attribution”, pp. 232-45.

“Casket. Gujarat and Paris. Pierre Mangot, 1523/33. Teak-wood, mother-of-pearl; mounting: gilded silver, jade, emeralds, garnets, gems, enamel. Paris, Louvre, Objets d’Art.” (p. 265) [Fig. 45], in Sigrid Sangl, “Indische Permutt-Raritäten und ihre europäischen Adaptionen“, pp. 262-88;

- 2} “Cofre relicário de S. Vicente. Prata lavrada e dourada. Trabalho indo-português (?) – Séc. XVII” (p. 19);

“Cofre de madrepérola e prata que guardava as relíquias de S. Vicente. Séc. XVII.”;

- 1} “A Reliquia do Corpo de São Vicente, que se acha em / huma Capella, dentro da

	<p>Capella mor apárte / da Epistola em Cofre de prata preciosamente / laurado, obra de grandeza do Senhor Cardeal de Souza / Prelado, que foi desta Igreja, da Sua invenção, / e tratação.” (f. 54)</p> <p>“31 Pergunta</p> <p>Se derão algumas peças notaveis a sua Sé, ou a outras Igrejas.</p> <p>Resposta</p> <p>Arcebispo D. Jorge</p> <p>Deo huns castisaes pequenos de obra de relevado / dourados todos = outros castisaes = Duas salvas / douradas = hum peça de hum caixa de madre/perola com seos emgastes de prata forrada por / dentro de veludo cramezim = hum frontal de / tela de ouro com franjas de ouro = huma capa / de setim cramezim [?] de ouro = outra / capa de setim cramezim com barras (=), / e capello de tella de ouro, duas alampadas / de prata grandes, e outras duas mais pequenas, / dous Calices de prata dourados.” (f. 70);</p> <p>- 4} “Capella de São Vicente / (Correspondendo á capella do Santissimo) / Nesta Capella guarda-se, no cama/rim do altar, o cofre de madre pero/la contendo as reliquias do Martyr / São Vicente, que foram encontradas / nos escombros da Capella Mór, depois / do terremoto de 1755. (...)”;</p> <p>- 3} Bernardo Ferrão data os cofres com tampos trifacetados do século XVI (pp. 103-10): “Os cofres mais correntes não possuem «gualdras» nas ilhargas e têm secção transversal em hexágono irregular, correspondendo à tampa trifacetada e aspecto tumular, ou «tumbado», como na época era designado o primeiro dos dois enviados ao xarife de Marrocos.” (p. 104);</p>
--	--

Observações

Em relação à exposição do objecto no Tesouro: foi recentemente nobilitado através da retirada da vitrine onde estava (na chamada sala 1) para ser colocado sobre um plinto autónomo com caixa de vidro na mesma sala.

A história da vida deste cofre, uma peça de inegável excepcionalidade seja qual for a época que se tenha em consideração, levanta problemas muito interessantes e complexos para o actual estado dos estudos sobre arte produzida no Estado do Gujerate para encomenda europeia. Conforme se lê no *Inventário* de 1887, o cofre de madreperola já se encontrava na Sé de Lisboa antes do terramoto. O que o texto nos diz também é que as reliquias de S. Vicente foram encontradas na capela-mór e depois colocadas dentro do cofre, e não, como por vezes é interpretado, que as reliquias se encontravam dentro do cofre que estava na capela que ruiu com o terramoto.

Segundo Ana Paula Figueiredo, outros “objectos relacionáveis ao santo (desconhece[ndo] no que consistiam) foram guardadas [sic] no cofre de madreperola, com aplicação de prata nos ângulos, que D. Jorge da Costa havia oferecido à Catedral, no século XV. Este relicário deve ter sido destinado ao culto de São Vicente, que D. Jorge da Costa ajudara a promover, como se depreende do facto de ter sido encontrado incólume na capela com esta invocação após o terramoto de 1755” (vol. I, pp. 147-8).

A verdade é que não sabemos a que foi dedicado o cofre mas, de facto, a documentação fornecesse-nos dados muitíssimos interessantes.

No *Treslado dos Catalogos Dos Bispos*(...) inserido no vol. 1 das *Memorias e documentos para a Historia Ecclesiastica portugueza e sobretudo para a de Lisboa da Academia Real de História*, vol. 1, s. d., são listados todos os bispos da cidade desde São Manços. O documento está organizado através das respostas dadas a 31 perguntas que são colocadas e que têm a ver com a história da diocese e acções dos seus bispos. O documento está escrito a várias mãos pelo que se percebe que foi feito por pessoas diferentes consoante os assuntos que eram tratados.

A descrição que é feita do baú deixa pouca margem para dúvidas mas levanta problemas complexos já que o cardeal D. Jorge governou a diocese entre 1464-86, o que constitui uma data francamente recuada para o entendimento do que tem sido a chegada de objectos que se inscrevem na chamada arte

colonial. A confirmar-se esta oferta e datação ter-se-ia que repensar alguns tópicos de trabalho. Certamente que a documentação pode estar “enganada”, no sentido em que no momento em que foi fixada nesta versão documental a memória (oral ou escrita) que havia era de que tal cofre tivesse sido oferecido por D. Jorge da Costa à catedral. Pelo contrário, não tenho razões para considerar que o erro possa ter sido de cópia, uma vez que a lista segue a ordem cronológica dos arcebispos de Lisboa, ainda que lá não estejam todos e inclua também alguns bispos. Assim, ao Cardeal de Alpedrinha, segue-se o bispo Manuel de Almada (que morreu 1580), o cardeal Infante D. Afonso, o arcebispo D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, o arcebispo D. Miguel de Castro, o bispo D. Martinho, o cardeal D. Jorge, o cardeal de Souza, o arcebispo D. Afonso Furtado de Mendonça, o arcebispo D. João Manuel de Ataíde e o arcebispo D. João de Sousa, o último arcebispo antes da criação de D. Tomás de Almeida a Patriarca de Lisboa Ocidental.

Um dos problemas relacionado com as possibilidades de trabalhar esta pista é a raridade deste tipo – ou seja, com esta dimensão e morfologia – de cofres. Com efeito, do mesmo género conheço apenas mais um, o da Igreja paroquial de São Pedro em Munique que foi pela primeira arrolado na igreja em 1660.

Por norma considera-se que este tipo de cofre só teria chegado à Europa após 1498 e por via marítima. Todavia, e ao contrário do que é mais comumente reproduzido, esta caixa seguirá modelos formais de origem indiana/mogol/islâmica, isto é, locais, pelo que é possível que chegasse através da rota terrestre da Seda ou aos portos mediterrânicos da Península Itálica. Na realidade, está documentada a presença do cofre montado por Pierre Mangot em Paris numa data tão recuada quanto 1523 [Fig. 47]. Do mesmo modo, Bernardo Ferrão data estes cofres do século XVI por repetirem tipologias conservadoras herdadas de períodos anteriores.

Preenchido por Carla Alferes Pinto-----2013.12.10

Capítulo 2 – O inventário enquanto discurso sobre o objecto

“material objects are as much a part of the weave of our lives as our bodies are”

Susan Pearce, “Introduction”, in *Interpreting Objects and Collections*, p. 1

No cap. anterior procedeu-se à categorização simples do objecto, isto é, à sua inscrição segundo parâmetros pré-definidos num sistema que ordena a informação e faz um registo físico do artefacto. Por conseguinte, a grande diferença entre o que chamo as funcionalidades instrumento e discurso de um inventário, passa pelo enfoque na tarefa de conferir identidade ao objecto.

E se o inventário é o espelho dos nossos pensamentos, *um* inventário (este inventário, este exercício) pode ser outra forma de expressão de uma sociedade que se questiona sobre os valores que herdou e que pretende transmitir. E esta inquietação não se produz por um mero arrolamento de espécimes. Faz-se pelo conhecimento individualizado de cada peça, através da análise das suas características específicas, materiais, estruturais, funcionais e/ou decorativas.

Ainda antes de esmiuçar as situações que derivaram do preenchimento dos campos da ficha de inventário, mas expressando já um problema decorrente da ambiguidade entre as possibilidades que a ferramenta permite e o que proponho como entendimento do inventário enquanto discurso sobre os objectos, tive alguma dificuldade em encontrar um campo que se coadunasse com a colocação dos meus próprios comentários e trabalho desenvolvido em relação às peças em estudo.

Concretizando, nos últimos anos tenho-me interessado demorada e particularmente pela produção colonial de escultura em marfim na Índia. O Cristo Crucificado analisado no ponto III.1.3.5 (conforme se leu na ficha correspondente) levanta um conjunto de questões que se inserem na minha linha de investigação. Esta situação será comum à de muitos/as conservadores/as museólogos/as que poderiam ter um campo específico de trabalho na ficha – desenvolvimento de ideias pessoais, notas de viagens, de imagens, de tarefas a levar a cabo, escrita de texto, enfim, metodologias e gestão da investigação que escapam ao campo da Documentação Associada – onde acumulassem informação para o enriquecimento da peça mas, também, para recolha de dados que ajudassem à planificação (e concepção) de exposições futuras.

O mesmo aconteceu com o cofre da ficha III.1.3.7 que devido à excepionalidade da informação recolhida – embora não seja um tema particularmente trabalhado por mim –, tornou necessário a existência de um campo de trabalho onde anotar ideias e tarefas a desempenhar, muitas vezes adiadas devido a solicitações mais prementes do quotidiano.

Como se viu, usei o campo Observações para tal. Tratando-se aqui de um exercício sobre as potencialidades da ficha Matriz3.0, talvez fosse de equacionar um campo de uso pessoal para este tipo específico de trabalho de investigação.

III.2.1 – Problemas de *identificação* da arte colonial

III.2.1.1 – As Categorias e o Número de Inventário

De regresso à ficha Matriz3.0, e ainda que esta questão não se tenha levantado no preenchimento do “meu” inventário, uma vez que não o fiz directamente no programa, a existência de ferramentas de pesquisa, listas e sugestões automáticas previamente seleccionadas dificulta as opções de inventariação. Percebem-se os motivos de tal circunstância – a facilidade no preenchimento, a escolha de critérios uniformes, a agilidade na disponibilização de informação para ser fornecida através do motor de pesquisa –, mas na realidade introduz factores de obrigatoriedade que tornam a *identificação* do objecto pouco flexível. Com efeito, a partir do momento em que se selecciona a supercategoria, os campos que nos são dados a preencher ficam logo determinados, o que tem implicações para todo o trabalho seguinte.

O parâmetro da identificação é na ficha de inventário Matriz3.0 o que melhor transmite a dificuldade em inventariar a arte colonial nesta ferramenta. A questão é que o programa implica que se façam opções classificativas através de categorias que designam os “grandes agrupamentos de peças, tradicionalmente estabelecidos e definidos em função da técnica (...), matéria de base (...), ou mesmo da sua funcionalidade”, isto é, tudo valores que dizem respeito às “artes plásticas e decorativas” ocidentais⁶²¹. Sucintamente, o problema coloca-se, por exemplo, quando deparamos com cerâmica chinesa: potes Ming de pasta pesada; *mingqi* (substitutos funerários) Han ou uma taça de chá *Guan* (que identifica um tipo de cerâmica chinesa e que significa “oficial”), tudo seria classificado na supercategoria arte e na categoria

⁶²¹ Pinho, Elsa Garrett e Freitas, Inês da Cunha – *Normas Gerais*, p. 18.

cerâmica, uniformizando o que, desde o fabrico, tem qualidades técnicas, significados rituais e sociais, categorizações, diferentes. E, entre estas três peças mencionadas, o pote Ming e a taça de chá *Guan* podem ser igualmente arte colonial, o que impediria a destruição do meu argumento, com base no facto de que os exemplos dados eram do domínio das artes asiáticas e não “europeias”.

Estas supercategorização e categorização condicionam desde logo a leitura sobre o objecto. Mais acentuada quando se reproduz na criação do n.º inv., isto é, quando se adiciona à numeração de registo as letras correspondentes à colecção onde o objecto foi arrolado.

A outra grande corrente de categorização de objectos nas instituições, e que radica na criação dos museus com colecções de etnologia e de arqueologia, é a de identificação dos objectos por zonas geográficas, o que também coloca problemas complexos à arte colonial seja, desde logo, porque na realidade desconhecemos onde foram fabricados de facto muitos dos artefactos seja porque “se lhes pega à pele” valores de etnicidade que se impõem na leitura do mesmo⁶²².

Neste âmbito, e face às inúmeras potencialidades visuais dos inventários de hoje em dia, considero que seria interessante equacionar a hipótese de deixar de se considerar as supercategorizações e categorizações como elementos-chave de identificação dos objectos. Na realidade, uma máscara *noh* (teatro tradicional japonês) pode ser olhada como um objecto artístico e não necessariamente um artefacto etnográfico; o mesmo se poderá dizer para as máscaras de Carnaval venezianas – tão máscara quanto as outras, mas normalmente presentes em museus de artes decorativas – e as máscaras africanas, sempre eivadas de etnicidade e “primitivismo”.

De alguma maneira esta é a proposta dos inventários *online* mais acedidos em todo mundo. E, embora tenha bem consciência de que o que se projecta *online* não é o formulário que se preenche para organizar a informação, a interrogação em relação à ficha Matriz3.0 mantém-se, uma vez que a apresentação, solicitação de inquérito e

⁶²² Sobre este assunto veja-se a dualidade de critérios, por exemplo, no British Museum em Londres. Entrando na área “*Collection online*” limitei-me a escolher imagens sugeridas pelo próprio site e enquanto para uma *kanga* (têxtil) de Madagáscar o n.º inv. é Af1979,01.4813 (ou seja, África, data de incorporação e número de registo) (ver, consultado em 2013.12.19; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3183226&partId=1&place=40703&object=8964&page=1), já no caso do escudo anglo-saxónico do século VII o n.º inv. é 1939,1010.94.C.1 (isto é, data de incorporação seguida de número de registo) (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=86423&partId=1&place=35846&placeA=35846-3-1&sortBy=imageName&page=1; consultado em 2013.12.19).

disponibilização de informação pública nesta base, apresenta pouco de criativo, de dinâmico, de problematizante. Limita-se apenas a omitir campos da ficha ou a reorganizar a maneira de mostrar a informação, sendo que as supercategorias e as categorias são dois dos campos solicitados na pesquisa avançada (em nada do que acabei de escrever se pretende questionar a utilidade e/ou a qualidade da informação fornecida pela base MatrizNet).

O problema é que desta categorização nasce a limitação, que pese embora tenha implícita a tentativa de organização do pensamento (e da informação), acaba por cerceá-la. Igualmente, será de equacionar a possibilidade de criar o discurso sobre o objecto a partir de propostas temáticas – nas quais se enquadraria a arte colonial (entre outras) – que são também sugestões recorrentes nas bases de dados mais inovadoras dos museus internacionais⁶²³.

Esta é de alguma forma a proposta subjacente à realização desta tese: aferir da possibilidade e/ou vantagem da criação de uma colecção de arte colonial portuguesa.

⁶²³ O que não evita a multiplicação de abordagens aos objectos (com todas as inerentes cargas ideológicas) mas que permite mesmo assim uma maior criatividade e possibilidade de renovação das narrativas construídas em torno das peças. Veja-se, por exemplo, as propostas no Museu Victoria & Albert (doravante V&A) (onde a ficha de um Menino Jesus Bom Pastor não apresenta supercategoria ou categoria e é classificado como grupo: <http://collections.vam.ac.uk/item/O151876/the-mount-of-the-good-group-unknown/>); do British Museum, onde um Menino Jesus Salvador do Mundo é uma *figure* na inscrição do objecto (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=78233&partId=1&searchText=indo-portuguese&page=1); enquanto uma colcha é uma *counterpane*, ou seja, colcha: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1504207&partId=1&searchText=indo-portuguese&page=1); do Museu do quai Branly, onde uma escultura do Menino Jesus Bom Pastor não é sequer tratada como coisa e se inscreve no discurso de uma exposição virtual intitulada *Un panthéon métis en Inde portugaise, online* desde 2007 (<http://www.quaibranly.fr/fr/collections/promenades-a-la-carte/voyage-en-inde-metisse/un-pantheon-metis-en-inde-portugaise.html>); do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque onde várias peças são integradas num discurso construído com muita informação e grande qualidade na *Heilbrunn Timeline of Art History* e onde os marfins afro-portugueses (http://www.metmuseum.org/toah/hd/apiv/hd_apiv.htm) – como todas as outras peças presentes neste dispositivo – são caracterizados museologicamente sem que se lhes cole uma categoria, e a ficha manifeste mais preocupação em remeter para outras folhas de informação (mapas, cronologias, ensaios temáticos, outras obras na colecção, etc., etc.). E a produção de escultura em marfim nos impérios ibéricos análoga à indo-portuguesa, a hispano-filipina, seja apresentada em *The Manila Galleon Trade (1565-1815)* (http://www.metmuseum.org/toah/hd/mgtr/hd_mgtr.htm), mostrando uma Virgem com o mesmo tipo de informação atrás mencionada (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/64.164.243>). Registe-se igualmente que é possível fazer a pesquisa das peças directamente no motor das colecções mas que a informação aí fornecida e de facto exígua (título; data; n.º inv. [que merece aqui uma referência por demonstrar também a diversidade de visões sobre o papel dos museus e das instituições para-museológicas em diferentes realidades sócio-culturais; é que a informação fornecida não é a de um n.º de inv. mas antes de uma “Accession Number” o que, nem que seja programaticamente, faz toda a diferença]). Ou, finalmente, numa vertente de museologia virtual, o *Museum with no Frontiers*, designadamente na sua proposta *Discover Baroque Art*, onde constam também objectos de arte colonial portuguesa (http://www.discoverbaroqueart.org/pc_item.php?id=object;BAR;pt;Mus11_A;1;en&dynasty=&cCon=pt; todos os sítios consultado em 2013.12.20).

Ou, reformulando a questão: terá sentido propor a reclassificação das peças de arte colonial que fazem parte das colecções já existentes nos museus nacionais sob o primado da mesma?

Respondo que não. Parece-me que pese embora alguns constrangimentos de inventariação, o principal problema no tratamento dos objectos coloniais reside mais no discurso sobre os mesmos que na forma de os classificar ou gerir. Quero com isto dizer que para além de me parecer necessário respeitar a história das instituições e das colecções – o que não invalida, de forma alguma e como já escrevi, a necessidade de se reflectir sobre a própria historicidade dessas –, uma utilização eficiente da ferramenta inventário, designadamente através do enriquecimento da componente de documentação associada, é a chave da questão. Ou seja, mais importante do que alterar todo o sistema de classificação dos museus, o que merece a nossa atenção é pensar em como renovar as narrativas dentro dos próprios espaços museológicos, de maneira a questionar a história das instituições e dos seus acervos, bem como o seu posicionamento face às inquietações da sociedade em que vivemos⁶²⁴.

Ainda assim, a questão a colocar-se no caso da Igreja, e concretamente na colecção aqui em estudo, teria cambiantes diferentes: faria sentido criar uma colecção de arte colonial de raiz no contexto do património artístico do Patriarcado de Lisboa?

A resposta a esta questão já me suscita mais dúvidas. O potencial experimental é imenso, mas o mesmo só teria cabimento dentro de um quadro de reflexão global sobre as formas de interpretação e dinamização deste património. E de facto, chamo a atenção para a dinamização. É que criar colecções com vertentes tão experimentais e sobre um património com características tão específicas – algum dele a uso e, como vimos, com valores emocionais e heranças comportamentais e ontológicas tão arreigadas e que se inscrevem num quadro de perenidade potencialmente conflituante – só pode ter continuidade se a estruturação dos critérios, objectivos, métodos e narrativas interpretativas forem motivo de uma reflexão profunda e enriquecedora.

⁶²⁴ Semedo, Alice – “Práticas narrativas na profissão museológica: estratégias de exposição de competências e posicionamento da diferença”. In *Museus, discursos e representações*. Alice Semedo e J. Teixeira Lopes (coord.). Porto: Afrontamento, 2006, pp. 69-93.

III.2.1.2 – A difícil atribuição de Autorias e a múltipla Produção

Excluindo situações muito específicas (de que são exemplo algumas oficinas de fabrico e pintura de biombos *namban* japonesas) a possibilidade de atribuir autorias a obras resultantes da experiência ultramarina portuguesa é muitíssimo rara. Com efeito, não só o tipo de manufactura privilegiava o anonimato, como as próprias formas de organização das oficinas artesanais (que estão largamente por estudar e que não podem ser semelhantes entre si perante a diversidade de estruturas culturais e políticas e o período temporal extenso por que se estendem⁶²⁵) dificilmente deixariam margem para autenticação de peças ou registo escrito da execução das obras.

Por conseguinte, é através da comparação estilística com outros tipos de peças produzidas caracteristicamente em determinados locais que se consegue atribuir zonas de produção a alguns objectos artísticos ultramarinos. Por exemplo, os artefactos decorados com as translúcidas e multicolores placas extraídas das conchas de madrepérolas do Gujarate ou a porcelana azul e branca produzida nos fornos de Jingdzhen na China com inscrições do Corão, que eram conhecidas e consumidas há muito na Índia e Médio Oriente através do comércio patrocinado milenarmente pela Rota da Seda.

Nada disto invalida a extrema atenção que tem que se ter com duas questões só aparentemente paralelas: a cópia – aqui entendida no seu significado “ocidental”, de cópia, muitas vezes fraudulenta ao tentar passar por centenário o que foi feito há pouco – e a deslocação de produção, absolutamente coeva, feita com propósitos comerciais de resposta rápida e eficaz à necessidade do encomendador, e que se inscreve com tanta propriedade quanto qualquer outra nas múltiplas maneiras de produção das formas artísticas resultantes da experiência ultramarina portuguesa⁶²⁶.

“Centro de fabrico” é por isso a área do campo da Produção que tem mais hipóteses de preenchimento, designadamente, por ser de texto livre (tal como o parâmetro “Especificações”). Este aspecto, que revela igualmente a flexibilidade da

⁶²⁵ Sobre este assunto diga-se, por exemplo, que para o caso da imaginária de marfim que é, dentro dos temas que se podem incluir no âmbito da arte colonial, um dos mais trabalhados em Portugal, existe apenas um artigo escrito sobre esta temática. Ver Chaiklin, Martha – “Ivory in Early Modern Ceylon: a case study in what documents don't reveal”. *International Journal of Asian Studies*. Vol. 6. N.º 1, 2009, pp. 37-63.

⁶²⁶ Sobre este assunto veja-se, por exemplo, Carvalho, Pedro Moura – “Contador *namban*”. In *Masterpieces. Pegadas dos portugueses no mundo*. Pedro Aguiar Branco e Álvaro Roquette (coord. geral). Lisboa: Peres Gráfica, [2010], pp. 54-62.

ferramenta Matriz3.0, é particularmente interessante na situação aqui em apreço já que se trata de objectos que, como aludi atrás, têm contextos de produção diversificados.

A tendência na análise destas peças é a de localizar áreas geográficas de produção que, como a crescente incursão da área de conservação e restauro no estudo de peças de arte colonial tem demonstrado, é bem mais complexa do que a divisão fronteiriça atrás mencionada deixaria supor. Com efeito, são cada vez mais apontados casos de circulação de matérias-primas de locais mais ou menos inusitados (lacas do Vietname e da Birmânia, entre outras, marfim africano talhado por toda a Ásia) para zonas de produção que abasteciam os mercadores portugueses (China, costa do Coromandel, etc.) onde se fabricavam os artefactos que poderiam depois ir, ainda, para outro local ser ornamentados. Do mesmo modo, o facto de determinado objecto ser feito nas Filipinas, por exemplo, não faz com que as mãos que os fabricaram fossem “nativas”, já que autóctones eram também as comunidades chinesas que revelaram desde muito cedo uma especial apetência para a mobilidade de acordo com as necessidades comerciais. Assim, as Produções são cada vez mais múltiplas, no sentido em que não são poucos os espécimes que antes mesmo de serem vendidos circularam por vários centros produtores.

Por fim, há ainda que manter o espírito crítico e a já habitual atenção quanto ao que as fontes nomeiam como sendo produção de determinado sítio – o exemplo mais usual será a expressão “porcelana da Índia” que, se por um lado, revela uma indistinção geográfica que passará pela idiossincrática macrocefalia administrativa e mercantil da capital do Estado da Índia, por outro, mostra a própria natureza da construção do Império e da sua legitimação nas fontes históricas⁶²⁷ – que, não raras vezes, se confunde com o local de embarque da peça para a Europa. Isto é, quer documentalmente quer historiograficamente – ainda que nesta vertente a situação se tenha vindo a alterar nas últimas décadas –, a suposta origem indiana das peças tem dominado, uma vez que era de facto em Goa que eram definitivamente embarcadas com destino a Portugal.

⁶²⁷ Com efeito, a “porcelana da Índia” é uma construção historiográfica que transcende o sentido da própria fonte, se não leia-se como Gaspar Correia narrou aquela que é a primeira referência documental aos objectos, entre outros, que compunham a arca que Vasco da Gama trouxera para Lisboa da Índia logo em 1499: “... abriu a arca, e apresentou no estrado da Rainha os colares e joyas, e panos d’ElRey de Cananor e de Melinde, e as cartas nas folhas d’ouro, e o pedaço do ambre, que a Rainha mais estimou, e assi o almisquere e bejoim, e procelanas que se comprão em Calecut;”, Correia, Gaspar – *Lendas da Índia*. Rodrigo José de Lima Felner (dir.) Lisboa: Na Typographia da Academia Real das Sciencias, 1858, vol. 1, p. 141.

Mas se estas atribuições são feitas com base em características técnicas e formais relativamente indisputadas, o mesmo não se poderá dizer em relação, por exemplo, à escultura de marfim para a qual continua a ser difícil fazer discriminações geográficas quanto aos locais de produção já que as diferenças são de ordem estilística, e logo mais complexas de destrinçar. Por outro lado, tem sido difícil fixar regras unanimemente aceites para caracterizar inequivocamente e na longa duração, a essencialidade de fabricos cingaleses, goeses, chineses, japoneses, filipinos, birmaneses, vietnamitas ou outros. Com efeito, e independentemente das *maneiras de fazer* inerentes a cada local, a natureza da encomenda colonial é a de se fazer de acordo com um *modelo* e, se esse modelo, que era transportado, já tivesse sido alvo de replicação, servia, por sua vez, de *objecto original*⁶²⁸.

Por flexível que seja o campo da Produção na ficha de inventário Matriz3.0, e no que diz respeito a esta tipologia, ficará, as mais das vezes, vazio ou disponibilizando informação com algum carácter de incerteza, já que este é (como para muitas outras situações) um conhecimento em construção.

III.2.1.3 – A Datação por aproximação

A forma de enunciação da datação é, no âmbito do assunto tratado neste trabalho, um dos tópicos a ter em consideração. Tratando-se de uma colecção que lida com objectos provenientes de outros universos culturais e religiosos, poder-se-ia fazer um esforço de adequação da linguagem. Ainda que não seja um aspecto fundamental no âmbito cronológico desta tese, uma vez que os eventos abordados ocorreram muito depois do chamado *Anno Domini* (isto é, a Era cristã, enunciada pelas siglas a.C/d.C), poderia ter utilidade considerar a problematização que há muito a antropologia vem fazendo sobre a operacionalidade da enunciação do tempo com base nos parâmetros cristãos. Ou seja, qual o sentido de procurar a identidade do objecto se se lhe impõe desde logo uma leitura condicionada pelo peso da herança cultural de quem o observa?

⁶²⁸ Entendido aqui de acordo com a proposta há muito formulada por George Kubler: “... recuperamo-la [à palavra replicação] aqui, não só para evitar o juízo negativo que a ideia de «cópia» suscita, mas também para incluir, por definição, esse traço essencial dos acontecimentos repetitivos que é a variação trivial.”, Kubler, George – *A forma do tempo*. Lisboa: Vega, 1991, particularmente pp. 60 ss. (citação na p. 102).

Acrescente-se que, e ainda que fora do âmbito estrito de análise desta tese, a noção de cópia é um conceito “ocidental” e relativamente recente que não tem entendimento paralelo nas artes asiáticas.

Assim, e ao contrário da obrigatoriedade imposta pela ficha Matriz3.0 (e este é um dos problemas levantados que não possibilita resolução, tal como a ficha está construída neste momento), deixei os campos de datação apenas com a numeração (correspondente aos anos, décadas e séculos) e propondo a reflexão em torno do uso alternativo da fórmula Era Comum (EC)/Antes da Era Comum (AEC)⁶²⁹.

O problema da datação é transversal a toda a História da Arte. E, para tentar ultrapassá-lo, seja no que respeita às artes europeia, asiática ou colonial, utilizam-se as mesmas metodologias: a comparação e a aproximação são as mais comuns.

Na realidade, as metodologias de datação de diferentes tipologias de arte na Ásia variam muito consideravelmente. Por exemplo, escultura indiana que se baseia em textos sagrados ancestrais ou a pintura chinesa Ming que se construiu com fundamento nas noções de colecção e conservação da tradição milenar do mito fundacional Han. Mas, do ponto de vista formal, nas organizações museais também se usa a comparação e aproximação que, tendo sido desenvolvidas para a arte europeia, radicam no século XVIII e nas teorias do sistema visual de formas elaboradas por Winckelmann (1717-1768) (ainda que sem o cunho biológico que lhes conferiu), implicando, portanto, uma abordagem à própria história formal do objecto⁶³⁰. E, neste âmbito, mais sentido fará, tratando-se de peças de produção colonial e ultramarina.

Comparar o que se nos depara como novo com aquilo que já conhecemos e para o qual temos uma base segura de atribuição, procurar aproximações a algo que nos é desconhecido (e para o qual temos que ir à procura de paralelos), é a forma mais eficaz de propor uma datação.

Neste sentido, e tratando-se de peças que não entraram em circuito expositivo e, por isso, se apresentam como “novidade”, a datação que proponho para o Pote (III.1.3.2) baseia-se na leitura dos textos escritos por Maria Antónia Pinto de Matos. Introduzi, por isso, a, informação na Especificações do campo da Produção e acrescentei as referências bibliográficas no campo Bibliografia. O mesmo fiz em relação à Estante de missal (III.1.3.6).

⁶²⁹ Que se reflecte, de facto, numa questão de linguagem, já que a medição do tempo é semelhante, mas a sua enunciação não é determinada por uma religião, seja ela qual for.

⁶³⁰ Para um entendimento actualizado do papel de Johann Joachim Winckelmann na formação da disciplina e definição de uma metodologia em história da arte em ligação com a sua formação e com as correntes filosóficas e estéticas da Europa setecentista ver Thomas DaCosta Kaufmann – “Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art before Winckelmann”. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 62. N.º 3, 2001, pp. 523-41.

Mas o assunto torna-se mais complexo quando se trata de escultura. A maior parte das extrapolações têm por base o trabalho hercúleo desenvolvido por Bernardo Ferrão, que se construiu no olhar demorado e no estudo aturado das inúmeras peças que elencou e que comparava com os exemplares que conhecia, particularmente os da escultura portuguesa e da espanhola (e que trabalhou num inventário de décadas que se mantém infelizmente por conhecer), e que, como vimos, formava na realidade um método e um programa de trabalho. Ou seja, não se conhece ainda documentação que mencione encomenda identificável nem datas concretas dessas mesmas encomendas de imaginária em marfim. Conhecem-se sim alguns documentos que dão conta da chegada de peças à Europa, o que permite inferir datas a partir dos mesmos⁶³¹.

A existência na Índia de peças semelhantes às que conhecemos em Portugal e noutros países, se facilita a assunção da origem das peças – por mais que não tenhamos, de novo, contratos ou outros documentos escritos que nos digam que determinada produção era feita em tal rua de Goa ou em determinada aldeia das redondezas –, pouco nos confirma seguramente sobre datações se, como é mais comum, também nesse campo a documentação for inexistente ou escassa.

Assim, 1732 é a única data que se surge seguramente inscrita numa peça; mas é também uma data muitíssimo adiantada [Fig. 48]. Este aspecto, aliado à importância que considero que as exposições novecentistas tiveram na divulgação e apreciação da escultura colonial, levanta questões muito interessantes sobre o problema da datação dos marfins. Esta é uma área de trabalho estimulante e que merece atenção. Conforme Bernardo Ferrão escrevia em 1973, esta “peça [era] ímpar por ser datada”, e ninguém melhor do que ele sabia o peso do que afirmava.

III.2.1.4 – A Informação Técnica

Intimamente ligadas às metodologias empregues para a datação das peças, as técnicas são na arte colonial um dos campos de trabalho mais estimulantes e, também, um dos que tem recebido com melhor aplicação nos últimos anos o fundamental contributo da área da conservação e restauro; é talvez das colaborações interdisciplinares mais proficuas e que melhores resultados tem proporcionado.

⁶³¹ Failla, Donatella – “Un crocifisso eburneo da Goa. Note e riflessioni su norme ed eccezioni a margine degli avori indo-portoghesi”. *Studi di storia delle arti*. Università di Genova, istituto di storia dell’arte, 1981-82, pp. 197-211.

E embora houvesse uma tradição de colaboração entre peritos do antigo Instituto José de Figueiredo (1965-1999) e dos diversos museus nacionais⁶³², a especificidade de conhecimentos técnicos exigidos pelos espécimes de arte colonial levou a que só mais tardiamente se desenvolvesse essa componente, que beneficiou também da criação e diversificação dos estudos superiores dedicados à mesma⁶³³.

Um dos aspectos que poderá ter sido rapidamente percebido e, nomeadamente, quando se trata de uma colecção cujas directrizes de inventariação da ficha Matriz3.0 seguem a supercategorização arte, é a ausência de pintura.

Não sendo completamente inexistente no universo da produção artística resultante da experiência ultramarina portuguesa – e designadamente no que respeita aos afamados oratórios *namban*, com o móvel a seguir o desenho formal europeu mas utilizando técnicas de fabrico e decoração japonesas, e ao qual se acrescentava uma imagem pintada (normalmente sobre cobre ou madeira) com motivos cristãos – é de entre todas as categorias museológicas aquela da qual existem menos exemplares fora dos contextos originais de produção (cujas realidades autóctones são também muito diversas, com protagonismo para Goa e Macau, onde a presença portuguesa se prolongou no tempo).

Se é verdade que do ponto de vista da colecção esta realidade é subtractiva, é por outro lado, no que se relaciona com a construção das narrativas sobre a arte colonial portuguesa, um dado particularmente interessante. Com efeito, questionar-nos-emos imediatamente sobre o porquê de tal situação, e embora a resposta tenha razões mais complexas e que variam com as épocas e necessidades das populações cristãs nos territórios referidos, colocam-se imediatamente duas hipóteses que podem ser trabalhadas. Uma, a confirmação do carácter portátil e facilmente transportável em equipagens armazenadas nos porões dos navios e alforjes das caravanas, da arte colonial portuguesa (onde a escultura de pequenas dimensões e outros objectos de culto religioso têm óbvias vantagens), alicerçada ao peso da gravura – as famosas pagelas ou em livro – que no âmbito das artes plásticas figurativas asseguravam a criação e

⁶³² Sobre este assunto ver Ana Isabel Seruya e Mário Pereira (dir.) – *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, [2007].

⁶³³ Sobre este assunto vejam-se a quantidade e qualidade das comunicações apresentadas por técnicos portugueses (entre outros, certamente) na penúltima reunião (a 16.^a) do ICOM-CC realizada em Lisboa entre 19 e 23 de Setembro de 2011. Para um resumo da então proposta ver: <http://www.icom-cc.org/244/icom-cc-triennial-conferences/16th-triennial-conference,-lisbon,-portugal> (consultado em 2014.01.03).

desenvolvimento de devoções pessoais e práticas rituais personalizadas (o que deixava à pintura, mais cara e demorada, um papel secundário).

Outra, que decorre da primeira, e que atesta como a pintura – tal como a arquitectura – foram indicadores da fixação de populações cristãs em territórios asiáticos desde muito cedo (não quero com isto dizer que as comunidades fossem sempre compostas pelas mesmas pessoas, mas antes que a ideia política era de fixação, assegurada através de certo tipo de agentes oficiais, económicos e religiosos que, enquanto indivíduos, mudavam de acordo com as circunstâncias) e que o tipo de objectos artísticos produzidos em cada sítio e contexto dependia muito das necessidades e condições técnicas existentes. Por exemplo, em traços muito gerais e sem atender às especificidades de cada momento histórico, enquanto para Goa se assistiu a um constante pedido de artistas e de religiosos que tivessem ofício artístico e a resposta local fosse sempre insuficiente, no Japão houve condições para criar o seminário jesuíta com escola de pintura “à europeia” (de existência curta, ainda assim)⁶³⁴.

Mais adequada a soluções de aparato condicentes com a recriação dos ambientes cristãos no interior das igrejas e casas religiosas, a pintura era tendencialmente estática e, por isso, perene, a não ser em caso de mudança de gosto. Aliás, em Goa, terra de monções e clima tropical, existem quase paradoxalmente inúmeros exemplos de opção pelo fresco, fosse na sua versão mais plásticas – de que os ciclos pictóricos nas paredes da capela-mór da igreja dos Franciscanos e do seminário de Rachol serão exemplos maiores – fosse na versão mais moderna de aplicação de estampilhas com motivos decorativos repetitivos, como na capela de Nossa Senhora do Monte. Já o suporte da pintura de retábulo era normalmente pesado e de difícil maleabilidade. Disto é exemplo a precoce encomenda de tábuas com o ciclo de vida de Santa Catarina (que se comemora a 24 de Novembro, dia da chegada do exército comandado por Afonso de Albuquerque à cidade do Mandovi) feita para Lisboa logo na década de 1540, que são atribuídas a Garcia Fernandes, e que estiveram no altar-mór da Sé até serem substituídas

⁶³⁴ Sobre este assunto ver Campos, Alexandra Curvelo da Silva – *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A arte namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550 – c. 1700)*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 223 ss.

pelo altar-retábulo escultórico; o que foi, também, a opção em inúmeras outras igrejas a partir de finais do século XVI, inícios do XVII⁶³⁵.

Ainda assim, e tratando-se de uma colecção em que os objectos são maioritariamente de índole cristã, não deixa de ser curioso a ausência de pintura no levantamento que fiz. Uma campanha executada com outros meios e objectivos talvez pudesse trazer novidades neste aspecto.

Na vertente das técnicas e especificamente no que se relaciona com a já mencionada e muitíssimo útil estreita colaboração com a área da conservação e restauro, a colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa regista algumas idiossincrasias. Por um lado, a natureza diversa da utilização e fruição deste património já que, tratando-se de um espólio disperso e algum dele a uso, não tem a mesma atenção que os acervos museológicos.

Por outro lado, a constatação de que estabelecer uma política concertada de restauro do imenso património da Igreja em Portugal tem-se revelado uma tarefa com contornos de impossibilidade. E não só por dificuldades financeiras e de financiamento, uma vez que a ausência de uma estratégia de actuação global também tem o seu peso na determinação desta impossibilidade (neste sentido, tenha-se em consideração o estado de conservação em que se encontra o Cofre do Tesouro-Museu da Sé de Lisboa, uma peça a todos os títulos exemplares). Desta realidade faz igualmente parte o facto de as decisões relacionadas com o envio de peças para restauro ser quase sempre feita dentro das próprias igrejas e muitas vezes, não obstante a evidente boa vontade, com propósitos algo controversos – restituição da peça à “sua traça original” (o que quer que isso possa querer dizer, uma vez que muitas vezes aquelas que foram as formas originais do objecto há muito que se perderam); “alindamento” de objectos que fogem aos padrões de gosto; aplicação de policromias mais do que duvidosas e por aí adiante – que encontram pasto fértil junto de alguns/algumas restauradores/as. É, por exemplo, o caso do Menino Jesus Bom Pastor da Igreja de São Nicolau em Lisboa que foi

⁶³⁵ Sobre este assunto ver Dias, Pedro – *História da arte portuguesa no mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1998: “A pintura”, pp. 206-57 e *Arte de Portugal no Mundo. Índia: Artes decorativas e iconográficas*. Lisboa: Público – Comunicação Social, S.A., 2008: “A pintura e a ilustração do livro”, pp. 49-80 (com inúmeras imagens e documentação; publica as únicas imagens que se conhecem das tábuas do altar-mór da Sé dedicadas à vida de Santa Catarina); Amorim, Maria Adelina e Serrão, Vitor – “Arte e História do Mosteiro de Santa Mónica de Goa, à luz da «Apologia» de Fr. Diogo de Santa Ana (1633)”. In *Problematizar a História. Estudos de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*. Ana Maria Homem Leal de Faria e Isabel M. R. Drumond Braga (coord.). Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pp. 677-713.

totalmente desfigurado pela inserção de uma base e de um suporte no tardo da peça e pela pintura e envernizamento a que foi sujeito (ponto 111.1.3.1).

Como em todos os casos, as generalizações tendem a cair em exageros, e também na Igreja, e cada vez mais, existe uma preocupação com o estado do seu património e com as medidas para o salvaguardar⁶³⁶. Bom exemplo desta realidade foi o acto de Padre Tito, o nome do Museu de Arte Sacra do Seminário Maior do Cristo Rei nos Olivais que consta como responsável pela Virgem (Museu de São Vicente de Fora, n.º inv. 636) entregue em Setembro de 1997 no antigo Instituto José de Figueiredo (hoje Direcção-Geral do Património Cultural – Instituto dos Museus e da Conservação [doravante DGPC – IMC]) para restauro depois de ter sofrido “um acidente [que levou a que] a peça sofre[sse] algumas fracturas, ficando partido o espigão que fazia a ligação da peanha à Imagem e partes dos Evangelistas e do rebordo da base. Exist[ia]m oito fragmentos separados: quatro do leão; um da perna de S. Mateus; um do livro de S. Lucas e dois do rebordo da base. H[avia] ainda pequenas faltas na forma esculpida, pequenos elementos que se perderam quando a peça foi partida”⁶³⁷.

A submissão das peças a um bom processo de conservação e restauro, para além das óbvias vantagens a nível da preservação das mesmas, revela-se um instrumento com dados muito úteis para a análise dos objectos e que, no caso da colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa, não tem ainda grande expressão.

III.2.1.5 – As funções dos objectos

Em termos gerais, a questão da função nos objectos artísticos coloniais é uma das que melhor testemunha a especificidade destas peças. A tónica coloca-se

⁶³⁶ Sobre este assunto ver Rui Almeida – “Conservação e restauro nas dioceses: das normas às boas práticas”. *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*. N.º 3, Julho-Dezembro 2011.

⁶³⁷ DGPC – IMC, Antigo Instituto José de Figueiredo – Arquivo, Lisboa, Processo de restauro AD/97: *Virgem Imaculada (Museu de Arte Sacra do Seminário Maior do Cristo Rei – Olivais)*, 1997, Setembro-Outubro, ponto 3.1 do relatório.

Por outro lado, e conforme informação recolhida na Igreja de São Domingos de Benfica, o Cristo Crucificado (III.1.3.5) foi submetido a dois restauros, ambos em datas indeterminadas: o primeiro, quando na sequência de um tombo a peça se partiu em vários pedaços. A instituição solicitou então ajuda à Fundação Calouste Gulbenkian (doravante FCG) que tratou e pagou o restauro mas, infelizmente, não se conseguiu localizar um processo que fornecesse mais informações sobre este dado; o segundo, há relativamente pouco tempo, mas, de novo, nem a Igreja nem a oficina de restauro envolvida no processo dispunham de mais informação. Quero expressar o meu agradecimento a José Gomes da Ouro Brunido que, não obstante, me facultou a única fotografia que foi possível localizar [ver Fig. 37H].

precisamente na requalificação funcional a que certos objectos foram sujeitos, já que na sua origem técnica e morfológica serviam para algo completamente diferente.

É o que ocorre com algumas lacas budistas japonesas, pensadas e trabalhadas por artesãos de excelência e sob rigorosas medidas e preceitos técnicos e rituais, destinadas também ao cumprimento de funções cerimoniais de excepção e que, quando adquiridas e depois vendidas em contextos maioritariamente cristãos devido à sua função de contentor, foram utilizadas como malgas e vasilhas para beber. Ou com os olifantes afro-portugueses em marfim que na sua origem são instrumentos de sopro que cumprem inúmeros propósitos sociais – e que passam por marcar o momento de desempenho de tarefas quotidianas, por dar direcções a pessoas perdidas na floresta e acabando por serem parte integrante de cerimónias rituais e performativas – mas que provavelmente devido ao seu aspecto atractivo, à qualidade técnica na aplicação dos motivos decorativos e, sem dúvida, ao valor simbólico que incorporavam, tiveram entrada na lista de compras e de trocas praticadas entre mercadores portugueses e os diferentes agentes e coroas dos reinos africanos. Adquiridos em África e rapidamente revendidos na Europa, eram consumidos avidamente, ainda que dificilmente fossem soprados e, certamente, não desempenhassem nenhuma das funções sociais e religiosas mencionadas, servindo outras necessidades mais consonantes com a visibilidade de estatuto social e do exercício do poder⁶³⁸.

Do mesmo modo, a necessidade de artefactos para desempenhar funções que eram estranhas às práticas quotidianas em contextos sociais africano, asiático e americano em que os portugueses se fixaram ou praticavam comércio (e que implicam diversas modalidades de encomenda) levou, analogamente, à criação de novos tipos formais e materiais de objectos, e à introdução de variantes materiais, decorativas e formais que revelam sobretudo as respostas locais à encomenda europeia. Respondendo ambas ao fenómeno da diferenciação de consumos, incluo no primeiro grupo as píxides (em marfim: Museu Grão Vasco, Viseu, n.º inv. 1306; e laca: MNAA, n.º inv. 18 Cx) que sintetizam, mormente e até pela sua raridade, a apetência do mercado pela

⁶³⁸ “For the travellers, explorers and missionaries, before the emergence of mass photography, the object provided the major means of representing the exotic places and people visited. The original anthropology was largely practiced in the drawing-room, where objects were a convenient symbol for actual peoples whose presence was neither required nor desired. The selection of objects is significant: the insignia of power, emblems of status, fetishes of supernatural power taken from colonial realms. Pieces were used to objectify the notion of the romantic innocent or the barbaric savage depending upon the argument being engaged upon.”, Miller, Daniel – “Things ain’t what they used to be”. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 13-8 [13-4].

variedade, novidade e potencialidades de materiais disponíveis nos continentes africano, asiático e americano, assim aplicados num objecto absolutamente circunscrito a um uso religioso e específico (ainda que num outro ambiente pudessem também ser entendidos como caixas...).

E, um outro grupo, mais alargado e duradouro no tempo, que tem a ver com a supressão de necessidades comuns a todos os seres humanos, não representando por isso tipologias desconhecidas. Por exemplo, alguma cerâmica chinesa, à qual se acrescentou motivos heráldicos ou inscrições em alfabeto latino, os contadores com pegas laterais, mas também as esculturas votivas com iconografia cristã: os Cristos, as Virgens, os Meninos Jesus e os santos, que não deixam por isso de ser o resultado de técnicas autóctones diversificadas que agindo sobre matéria diferenciada, produzem objectos com funções rituais e valores plásticos semelhantes a outros usados por outras comunidades.

Estes dois grupos não apresentam seguramente qualquer distinção qualitativa, apenas procuram contribuir para a desmistificação de que todos os objectos (ou quase) resultantes da experiência ultramarina portuguesa são resultado da introdução de uma inovação funcional (em algumas situações lido como civilizacional) europeia nos outros continentes. Com efeito, para além das já ancestrais relações comerciais mediterrânicas e trans-continentais com a Ásia (por demoradas, raras e perigosas que fossem, mantiveram-se por séculos), os vários impérios, reinos e territórios com que os europeus se foram deparando ao longo das centúrias de Quinhentos e Seiscentos dispunham de sistemas administrativos e económicos altamente organizados e estruturas políticas, sociais, culturais e religiosas sofisticadas. Logo, a par com os objectos de arte colonial, foram avidamente consumidos tapetes persas, esteiras congolezas, têxteis andinos, pedras preciosas, cerâmica martabã..., tudo objectos cuja função era exactamente a mesma fosse em que continente fosse e para os quais o “contributo europeu” era, para além da evidente mercantilização, quase nulo.

E, embora como vimos existam na colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa objectos que não foram pensados para uso litúrgico – porcelanas chinesas, cofres de madrepérola e prata, cofres de filigrana em prata, o cofre do Gujarat (ponto III.1.3.7), móveis de uso quotidiano –, a natureza dominante deste acervo é de uso litúrgico. Assim, a maior parte das fichas tem no campo Origem / Historial a menção à função religiosa, sendo depois especificado se se encontra desafecta ao culto ou não.

A única excepção é o Cofre já que, e não obstante a falta de documentos escritos concretos que mencionem este tipo de informação, é possível aferir dados que completam a Função Inicial, as Alterações e o Historial da peça. Este é, portanto, e nesta colecção em particular, um campo de trabalho aberto que poderá ser continuamente reconstruído.

O que acabou de ficar escrito deriva da natureza da colecção e não de qualquer entendimento restritivo e funcionalista das peças⁶³⁹. Do meu ponto de vista, os objectos artísticos aqui trabalhados (e os restantes) só podem ser entendidos nas suas dimensões histórica e cultural. Com isto pretendo evitar as generalizações e extrapolações discursivas inter-culturais e, ao mesmo tempo, afastar a disposição museográfica das peças sob o primado das características formais, isto é, do registo tipológico e “evolutivo” das montras-vitrines.

Hoje em dia, um dos maiores problemas na comunicação de objectos litúrgicos e relacionados com o culto católico é o de não se entender facilmente para que servem algumas das alfaias que surgem frequentemente em contextos museológicos, seja porque a sociedade portuguesa partilha de inúmeros credos seja porque a crise de fé levou as pessoas a afastar-se da vivência cultural seja, por fim, porque de facto muito das complexas cerimónias e ritos católicos foram simplificados na liturgia proclamada pelo Concílio Vaticano II.

Exemplificando com o que ficou escrito no campo Documentação Associada (3} na ficha do ponto III.1.3.3 – Sacrário) e também com o que se leu no cap. 4 da parte I, repare-se como é pouco eficaz que se parta do princípio que todos os potenciais visitantes de uma exposição ou leitores de um catálogo saibam qual a função de determinados objectos.

Assim, este desconhecimento (que pode igualmente ser partilhado pelo/a técnico/a) pode ser colmatado com a adição de informação sobre o significado funcional da peça, a ser contida no campo Documentação Associada. Isto porque a ausência de um campo específico na ficha Matriz 3.0, ou que permita a introdução deste tipo de informação, poderá ser apontada como uma das suas debilidades para a inventariação do património (não necessariamente colonial) mas da Igreja.

⁶³⁹ Para uma crítica à visão excessivamente funcionalista e mecanicista dos objectos e para um resumo sobre as várias teorias da Nova Arqueologia ver Hodder, Ian – “Theoretical archaeology: a reactionary view” [1982]. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 48-52.

III.2.1.6 – O campo infinito da Documentação Associada

O campo da Documentação Associada é sem dúvida o mais estimulante e o que mais contributo pode trazer para problematizar os objectos aqui abordados, e outros, que se incluem na produção artística resultante da experiência ultramarina portuguesa.

A documentação de colecções e dos seus objectos é o registo de todos os dados que um museu dispõe sobre um determinado item ao seu cuidado. Por conseguinte, descreve também a actividade de recolha, armazenamento, conservação, manipulação e exploração das possibilidades informativas das colecções. Não constituindo um fim em si mesmo é o dispositivo pelo qual tanto os/as (vários/as, com distintas funções) técnicos/as do museu quanto os visitantes podem encontrar a informação de que necessitam, permitindo, portanto, uma gestão, conhecimento e interpretação adequada das colecções⁶⁴⁰.

Conforme tem sido referido, aqui não será tida em conta a componente de gestão uma vez que a colecção não existe fisicamente acondicionada sob um único tecto; com a ressalva, contudo, de que atendendo ao movimento de peças de igreja para igreja, de paróquia para paróquia, que não é assim tão pouco recorrente, melhor seria que houvesse um sistema de registo semelhante por parte da Igreja.

A história da documentação em museus não foi linear nem sequer sempre percebida como fundamental para o funcionamento e registo da própria história de vida dos museus, colecções e peças. Com efeito, a recolha de documentação e a gestão dessa informação é uma tarefa demorada e muitas vezes pouco criativa, o que faz com que esteja reiteradamente sujeita à disponibilidade, ao critério, à boa vontade dos/as técnicos/as que a podem (devem?) fazer. Igualmente, por muito metódicos e exigentes que fossem os/as conservadores(as)/museólogos(as), esta tarefa esteve desde sempre associada a um quadro de transmissão oral dentro da própria instituição e a normas de registo que eram partilhadas (e entendidas) dentro desse micro-cosmos funcional, que passava de geração em geração, e que ficou largamente por fixar.

Com a disponibilização massiva dos sistemas informáticos e a multiplicação dramática de informação ocorrida nas últimas décadas, bem como o aparecimento de

⁶⁴⁰ Como julgo ter ficado claro, documentação de uma colecção é o registo de toda a *vida* das peças desde que entram no espaço museológico ou para-museológico. Documentação Associada é um campo da ficha de inventário – que é o instrumento físico da documentação – que, pelas razões explanadas ao longo deste sub-capítulo é aquele que mais me interessa em termos de construção de um entendimento do inventário enquanto discurso sobre o objecto.

uma consciência social em relação à memória e à herança cultural, o campo de trabalho da documentação de colecções (e da documentação associada, também) expandiu-se, adquirindo uma importância cada vez mais crescente e levando à normalização com o propósito de ultrapassar alguma informalidade atrás referida. Não cabendo no âmbito desta tese discutir as inúmeras questões à volta da extremamente complexa função da documentação, convém salientar que dispor de um sistema com estas características sem que seja pensado através das componentes das directrizes dos manuais de sistemas de documentação, de pouco serve. Ou seja, armazenar a informação sem que a ela se consiga aceder não serve para nada. É neste sentido que, junto com o acto de *documentar* em si é igualmente fundamental definir a normalização documental⁶⁴¹.

Não existindo (ou não estando disponibilizadas) para o património da Igreja normas de documentação, utilizei os parâmetros que me eram fornecidos pelo campo da ficha Matriz3.0 (sendo que, por razões de apresentação gráfica dos conteúdos em formato *word* e conforme se viu em cada uma das fichas, os diferentes aspectos da informação – nome; tamanho; data; imagem; descrição – são identificados por um mesmo número em cada um destes sub-campos).

De facto, e tratando-se de uma colecção com aspectos *sui generis* (já largamente caracterizado), alguns dos procedimentos que desempenhei inverteram as metodologias “normais” na inventariação das colecções. Assim, comecei por estabelecer os critérios da reunião dos objectos – a *invenção* da colecção – e depois prossegui fazendo o levantamento da historiografia sobre a mesma, ou seja, comecei o processo de documentação das peças que a constituem. Desta maneira, um mesmo dado documental, o Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa (cap. 1 da parte I), é partilhado por quase todas as fichas; por outro lado, inclui também todas as referências bibliográficas e expositivas que encontrei relacionadas com cada uma das sete peças analisadas (cap. 3 da parte I), ficando assim demonstrado as conexões na maneira como esta tese foi pensada e organizada.

⁶⁴¹ Neste domínio tem sido desenvolvido um trabalho de adaptação para o caso português da norma SPECTRUM (criada pela *Collections Trust* e utilizada no Reino Unido e em diversos países europeus como padrão de documentação de colecções), conforme comunicação apresentada por Alexandre Matos da Sistemas do Futuro, Lda. Ao III Seminário Ibero-Americano de Investigação em Museologia, realizada entre os dias 27 e 29 de Outubro de 2011 em Madrid.

Ver também o artigo publicado no boletim do ICOM Portugal, Conceição Serôdio *et al.* – “Sistemas de Informação em museus”. *Informação ICOM.PT*. Série II. N.º 22, Setembro-Novembro 2013, pp. 2-11.

Sobre as dificuldades de tornar operacional e eficaz um sistema de documentação informático não pensado e normalizado desde início ver Sarasan, Lenore – “Why museum computer projects fail”. In *Collections Management*. Anne Fahy (ed.). London/New York: Routledge, 1995, pp. 187-97.

Das muitas razões para documentar uma colecção aquela que mais desenvolvi e que melhor se acomoda às possibilidades operativas desta tese foi a que ajuda à preparação de exposições e publicações, pelo que muito do que ficou escrito nas páginas deste capítulo poderia também fazer parte das narrativas a serem retomadas no ponto III.3.2.

Antes de avançar neste tema, convém fazer um parêntesis sobre uma das atribuições da documentação que melhor poderia servir a Igreja quando colocada perante a necessidade de provar a posse de património (designadamente do que se encontra *in situ*) tantas vezes roubado, perdido, depositado em casas particulares que, com o fluir do tempo, se transformou em “privado”. Se não houver um registo documental relevante (e neste aspecto mais uma vez o Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa contém informação que poderia ser levantada e trabalhada) a reclamação de um património que é uma herança cultural de todos nós, está em perigo.

Este aspecto é tanto mais preocupante quanto a questão se coloca no registo da proveniência de algumas peças movimentadas já na segunda metade do século XX, designadamente por razões que se prendem com a multiplicação de paróquias pelo mesmo padre devido à crise de vocações. Esta situação levou a que, sendo a mesma pessoa responsável por várias paróquias, deslocasse peças de edifício para edifício sem que fizesse registo do mesmo, tornando hoje em dia quase impossível perceber que objectos vieram de onde.

É adequado a este passo reconhecer as limitações das propostas teóricas, uma vez que tendo noção de que a documentação de uma peça (registo de entrada e de acesso, catalogação, indexação e controle de movimento) começa desde que entra num museu (ou neste caso, num dos espaços religiosos, o que atendendo à ancestralidade da grande maioria deles, traria dificuldades acrescidas; ainda assim, por insipiente que seja um arrolamento, é sempre melhor do que nada fazer) não me cabe interferir de forma alguma nos processos ou entendimentos museológicos dos mesmos. Refiro-me, por exemplo, a um dos objectos da amostra de estudo (Cofre – III.1.3.7) que pertence ao Tesouro-Museu da Sé de Lisboa mas que, por exemplo, não terá registado na peça o n.º inv., uma vez que nunca consta em catálogos nem surge na tabela que acompanha a exibição da mesma no espaço. Em contrapartida, as peças que estão no Museu de São Vicente de Fora, foram (mesmo que fragilmente) registadas, uma vez que apresentam a marcação dos números correspondentes.

Em todo o caso, e em relação à “minha” colecção, utilizei um programa de computador para registar a informação no campo Documentação Associada. Todavia, esta não é a única solução, já que nada obsta a que se guarde a documentação num arquivo em papel.

Certamente que o acesso às potencialidades das novas tecnologias facilita o registo da informação que, num patamar ideal, deveria ser toda a que se refere ao objecto. Raramente tais utopias são cumpridas pelo que se deve ter sobretudo cuidado com o arquivamento de comunicação que não poderá ser encontrada noutra qualquer. A opção por uma fotografia ou um desenho criterioso minimiza a extensão descritiva e o tempo empregue em tal tarefa.

Hoje em dia, e nomeadamente quando existe a possibilidade de digitalizar a informação (tal com fiz para o Cristo Crucificado, ponto III.1.3.5; Fig. 49), o alargamento do campo da Documentação Associada é infinito, e a ficha Matriz3.0 espelha essa preocupação pelo registo de meta-dados, quer pela inclusão de um campo multifuncional Multimédia quer pela dimensão e relativa abertura normativa (com as unidades identificadas apenas pelo nome, tamanho, data, imagem e descrição, ou seja, permitindo a inclusão de informação de índole muito diversa) do campo específico em apreço.

Em suma, não existe boa ou má informação. Mas de nada serve compilá-la e fechá-la em sistemas de arquivamento que não são usados ou aos quais não podemos aceder (academia e museologia) para procurar as conexões que ligam a informação da peça e a peça a outros objectos⁶⁴².

Foi tendo em mente esta acepção que incluí em todas as fichas de inventário, excepto a do ponto III.1.3.7 – Cofre, referências bibliográficas que não consta no campo Bibliografia. Com efeito, as menções inseridas no campo bibliográfico são aquelas que contribuem directamente para o conhecimento da peça ou para o seu enquadramento histórico e plástico⁶⁴³.

Já a documentação de índole impressa – bibliográfica ou outra – da qual se colhem elementos para a reconstrução da vida dos objectos, ainda que não directamente

⁶⁴² Usillos, Andrés Gutiérrez – *Museología y documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos*. Gijón: Ediciones Trea, S.L., 2010, particularmente o cap. 3, e AAVV, “Investigação nos museus: *Back to Basics?*”. *Informação ICOM.PT*. Série II. N.º 18, Setembro-Novembro 2012, pp. 8-10.

⁶⁴³ Pinho, Elsa Garrett e Freitas, Inês da Cunha – *Normas Gerais*, pp. 65-6.

relacionados com ela, deve ser remetida para o campo Documentação Associada, uma vez que serve para conhecer, fundamentar e construir os discursos sobre o objecto.

Em contrapartida, ao recorrer a bibliografia para a elaboração da ficha III.1.3.2 – Pote, e designadamente no que se relaciona com o vocabulário e dispositivos para elaborar a Descrição, foi-me possível perceber que, apesar de o objecto se inscrever numa linha de produção bem documentada e da qual existente inúmeros exemplares semelhantes em colecções públicas e privadas em Portugal, os graus de qualidade técnica na execução destes potes variava bastante.

Um dado documental que começou por ser uma referência bibliográfica a que recorri para alcançar uma Descrição eficaz, tornou-se em material de *conexão* que me permitiu tirar algumas conclusões que podem ser utilizadas em exposições futuras. Se ficar registado, seja na Documentação Associada seja no tal campo de trabalho personalizado do/a técnico/a que estuda a peça em termos de colecção, é trabalho que fica feito e/ou que permite pensar a análise das peças a partir de outras patamares de reflexão que a mera descrição.

Note-se que a partir desta conexão elaborei uma narrativa sobre o objecto (adiante, no ponto III.3.2.2, pp. 353-4) que não consta da documentação do mesmo. Isto é, não obstante ter pensado sobre este assunto e ter inclusive escrito sobre ele, ao não registá-lo na ficha de inventário – situação que poderá ser potenciada pela ausência de um campo para o fazer – criei um obstáculo ao pleno conhecimento das hipóteses de trabalho em torno desta peça. Se a informação estivesse disponível enquanto documentação do objecto, fosse qual fosse a situação, o tópico de trabalho que aqui pensei (e que será argumentado adiante) poderia ser desenvolvido em equipa.

Haveria assim que encontrar um campo na própria ficha de inventário ou criar uma ligação (*link*) para outro local em que a arquivamos.

Igualmente, a existência de mapas geográficos e políticos sobre os espaços a que nos referimos em exposições (de uma maneira geral, mas com particular ênfase no que respeita à arte colonial, cujos moldes de produção e circulação são dispersos por definição) é fundamental. No caso da peça em apreço – um pote *ming*, cujo conhecimento sobre exemplares semelhantes me permite aferir que terá sido fabricado e cozido na província de Jiangxi nos fornos da cidade de Jingdezhen – considerarei útil acrescentar no campo da Documentação Associada mapas que permitissem situar a

província e os fornos, bem como uma cronologia sobre as dinastias chinesas [Figs. 31 a 33]. Tudo informação complementar que serve um duplo propósito: a um tempo, facilitar o trabalho individual dos/as técnicos/as aquando do preenchimento das fichas de inventário, num segundo momento, ajudar na preparação das necessidades expositivas destes objectos, designadamente na definição do programa da exibição aquando da reunião da equipa que a preparará, e na disponibilização de material de apoio para ser trabalhado museograficamente.

Ao contrário, no que se referiu ao preenchimento da ficha da Estante de missal *namban* (ponto III.1.3.6) optei por, ao invés de incluir apoio visual no campo da Documentação Associada, remeter para ligações da *Heilbrunn Timeline of Art History* onde, para além dos dados cronológicos, é possível partilhar informação sobre a sociedade, cultura e arte no Japão durante os períodos Momoyama e Edo.

Esta é sem dúvida outras das potencialidades crescentes dos sistemas de documentação contemporâneos que facilmente permitem a associação do objecto singular que trabalhamos, com outros geograficamente distantes, com bases de dados documentais e visuais dispersas, com informação sobre a estética e plásticas das artes autóctones das geografias que afluímos, o que no caso da arte colonial é particularmente significativo.

Neste sentido, uma última chamada de atenção para a actualização da presença das peças de arte colonial em exposições. Como se poderá ver recorrendo à ficha de inventário Matriz3.0, o campo das Exposições é essencialmente declarativo – com o averbamento do título, do local de realização, das datas de início e encerramento da exposição e do n.º de cat. da peça em apreço –, pelo que a possibilidade de se chamar a atenção para um enquadramento geográfico/cultural/estético diferenciado que seja dado ao objecto em exposições fica arredado, de novo, para a Documentação Associada. Clarificando, e como se lerá no cap. seguinte, um Menino Jesus Bom Pastor da colecção do V&A em Londres encontra-se exposto numa galeria que remete geograficamente para a Índia. Já no MNAA, encontra-se nas salas genericamente chamadas “Oriente”.

Ou um escritório indo-português que esteja presente numa exposição sobre mobiliário mogol... onde reter tão relevante informação?

Enfim, trata-se de todo um sistema de análise e geração de comunicação à volta de um objecto tratado museologicamente. O grande desafio da documentação dos

objectos, tal como a perspectivamos hoje em dia, é sem dúvida o da gestão e dinamização da mesma.

III.2.2 – A materialidade dos objectos

Uma das áreas cruciais de pensamento em todas as ciências sociais no presente é o do estudo da relação entre pessoas e coisas. Não sendo uma vertente a que possamos chamar nova, a tendência tem sido muitas vezes para ver as coisas como componentes funcionais vitais para o processo social mas raramente como verdadeiros actores das relações sociais.

Ora, a materialidade dos objectos é particularmente interessante quando colocada no campo de análise daqueles artefactos que cumprem também funções religiosas. A tensão é percebida através do entendimento que os sistemas de crenças (sejam eles religiosos ou seculares) fazem sobre os objectos, no sentido em que sendo comum à maior parte das religiões a crítica à materialidade – isto é, à ideia de que a verdadeira fé, a real transcendência, o conhecimento, se alcança quando o ser humano consegue ultrapassar a ilusão da mera aparência das coisas (materialidade) –, paradoxalmente, é através da expressão de atitudes, comportamentos e vivências em relação à cultura material que essa negação, que esse caminho é percorrido.

Esta constatação aliada, a um tempo, à circunstância do tema desta tese se colocar num momento e num espaço em que surgem os alicerces da primeira globalização comercial e, consequentemente, do desencadear dos fenómenos sociais e culturais gerados pelo aparecimento de novos tipos de relações inter-pessoais e⁶⁴⁴, a outro, ao facto das Igrejas cristãs terem sido desde cedo grandes acumuladoras de bens materiais, confere a este tópico um interesse acrescido.

Nesta tese, as coisas da cultura material que nos interessam são os objectos que, como se tem visto, foram (são) classificados como artísticos mas que têm em si outras valências que importa analisar. Procurei que o meu entendimento reflectisse aquilo que Daniel Miller ordenou como a “segunda teoria da materialidade”, a mais abrangente – e que ultrapassa, portanto, a definição da cultura material como simples estudo dos

⁶⁴⁴ Para uma visão sucinta e abrangente desta realidade ver Gruzinski, Serge – *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de la Martinière, 2004.

artefactos – e que “situa a cultura material dentro da conceptualização mais vasta da cultura”⁶⁴⁵.

E por isso nestas páginas a arte não é entendida apenas como “parte da cultura material” – o que não invalida que se perceba que os objectos artísticos eram (são) mercadorias, de luxo ou não, e artefactos socialmente prestigiantes, fosse qual fosse o grau de qualidade estética, técnica e os materiais empregues no fabrico dos mesmos – uma vez que o mundo das *coisas* é também parte do mundo das *ideias* já que revelam ideais estéticos e conservadorismos formais, ambições sociais e estratégias políticas, vivências espirituais, comportamentos religiosos e superstições, criação de necessidades e de espaços de sociabilidade, condutas diárias na relação com o corpo (próprio e social) ou outros tópicos de reflexão.

Assim, interessa-me tanto o conhecimento das pessoas que criaram as formas artísticas aqui abordadas ou as que as consumiam, como a apreensão que fazemos dessas mesmas formas. Este será o tópico de trabalho no próximo capítulo onde o enunciado expor resume e reúne os tópicos para a elaboração da proposta de programa e as narrativas construídas sobre os objectos.

Capítulo 3 – Expor

Quando no início do Verão de 2009 procurei junto do Patriarcado de Lisboa a possibilidade temática de realização desta tese, abria-se a oportunidade de dinamização de algumas salas do núcleo expositivo do Mosteiro de São Vicente de Fora, na qual se poderiam incluir propostas desenvolvidas neste trabalho. Entretanto, quer as condições de realização da investigação da tese quer a realidade económico-social do país bem como a própria estrutura cultural do Patriarcado se alteram, pelo que rapidamente se começou a esboçar a solução virtual na apresentação das peças. O expediente virtual, que de alguma forma acompanhou o pensar e o fazer desta tese fosse através da consulta de inúmeros sítios de museus – nas suas vertentes informativa (afinal, eu não sou técnica de museu e foi através dos sítios que tive acesso aos seus sistemas de documentação) e visual – fosse através do acompanhamento da realização e divulgação

⁶⁴⁵ Sobre este assunto ver Miller, Daniel – “Materiality: An Introduction“. In *Materiality*. Daniel Miller (ed.). Durham: Duke University Press, 2005, pp. 1-49 [3; tradução minha].

de alguns (dos inúmeros) sítios na internet que se propõe afirmar como repositórios de cultura visual, nos quais os museus de arte têm quase sempre um papel inaugural e relevante, permitiria além do mais resolver os constrangimentos relacionados com o facto de muitas das peças se encontrarem *in situ*.

Não será certamente uma ideia nova; em nenhuma das circunstâncias, seja porque a própria instituição já pensou no assunto seja porque esta solução é hoje em dia muito utilizada⁶⁴⁶.

E por isso mesmo, havia que ter em conta as potencialidades comunicacionais inerentes à utilização dos suportes virtuais onde a vivência do espaço e do tempo tal como os conhecemos (duas noções absolutamente modeladoras do ser humano até quase final do século XX) se estão a alterar profundamente, com consequências que nos escapam totalmente⁶⁴⁷. Ainda assim, temos consciência de que estamos a assistir a uma revolução comunicacional (que permite, por exemplo, a introdução de filmes, diaporamas, reconstruções virtuais, etc. como meta-dados de textos⁶⁴⁸) e que a mediação é o grande dispositivo formativo à disposição dos circuitos expositivos.

O que tenciono fazer neste capítulo é precisamente fornecer algumas hipóteses de mediação das peças que reuni e analisei, através do inventário entendido, primeiro, enquanto instrumento, e depois, como discurso sobre o objecto.

⁶⁴⁶ Sobre a proposta da criação de um museu virtual do Patriarcado de Lisboa veja-se Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte, Lisboa (FCG – BA) Arquivo, Patriarcado de Lisboa / Departamento de Bens Culturais, n.º 11 184: *Museu Virtual do Patriarcado de Lisboa*, 2001, sobre o qual não consegui obter mais informação do que a que consta neste dossier de atribuição do primeiro prémio e de uma verba à candidatura ao programa de “Apoio para a recuperação e valorização do património artístico”.

⁶⁴⁷ O museu sem horários, sem marcação prévia de visitas, sem obstáculos físicos e motores, sem as longas filas de espera ou cicerones com discursos formatados, sem fronteiras geográficas. Note-se que, ainda assim, não advogo de forma alguma que a visualização, o contacto directo com as peças seja substituível; há é maneiras e possibilidades, apesar de tudo, cognitivas que a internet possibilita e não encontro razão para negá-las *per se*. Sobre este assunto ver Barbosa, Maria Helena Ferreira Braga – Web Site Stories. *Para uma museologia virtual do virtual*. Porto. Dissertação de mestrado em Arte Multimédia apresentada à Faculdade de Belas-Artes Universidade do Porto, 2002. Sobre a estratégia definida pelo ICOM em 2001 acerca o acesso e competências das novas tecnologias ao serviço dos museus, ver pp. 151-3.

⁶⁴⁸ E que podem utilizar materiais de apoio que a academia tem vindo a desenvolver como, por exemplo, os filmes produzidos no âmbito do projecto *Histories from the Sea. Proceedings of International Conference 30-31 January 2007*. 2009. New Delhi. Jawaharlal Nehru University. Ver sobre este assunto a particularização escrita por Amin Jaffer, “Histories from the Sea. Use of Images, Video and Audio Materials as Tolls for Understanding and Teaching South Asia-Europe Maritime History”, pp. 27-35.

III.3.1 – A exposição de arte colonial portuguesa em museus

Tendo em atenção que Portugal inclui nas colecções do *seu* museu nacional de artes plásticas a arte colonial (o que coloca dificuldades metodológicas às comparações simplistas), o que me propus fazer no tópico que se segue não é de forma alguma um inquérito aos museus sobre que arte colonial, e de maneira a expõem, nos seus espaços. Trata-se antes de um mero exercício para contextualizar uma realidade que convém desde já evocar: a noção de que as exposições (em museus ou em formatos para-museológicos) não existem fora do tempo; os museus, as suas colecções e a exibição das mesmas são instituições e actos eminentemente históricos e, portanto, contemporâneos na maneira como medeiam a relação com o (seu) passado longínquo ou próximo e com a sociedade em que estão inseridos.

Pelo que, também eu ao escolher as peças, ao escrever sobre elas, ao propor uma narrativa que as circuncie, exprimo formas de agenciamento que têm a ver com a minha formação (no sentido mais lato do termo), com as metodologias inerentes à minha área de trabalho, com os objectivos a que me proponho. Tudo isto enforma aquele que julgo, deverá ser o “meu” papel: o de mediadora entre os objectos artísticos “expostos” e as construções (inúmeras) que se podem fazer sobre eles.

Este exercício consistia em responder três questões durante as visitas efectuadas a vários museus. São elas: 1) Em que salas/contextos se encontram as peças indo-portuguesas/de arte colonial?; 2) Que informação é disponibilizada sobre as mesmas; 3) Há dispositivos expositivos específicos/diferenciados para expô-las?

III.3.1.1 – Nacionais

Na Introdução desta tese referiu-se que um dos aspectos que caracteriza os museus nacionais é a exibição de arte colonial. Uma explicação simples para esta constatação seria inverter as premissas do problema e afirmar que perante a ausência de um museu colonial (ou que tivesse herdado os acervos reunidos nos períodos coloniais ou sob a égide das “artes primitivas”, das “colecções de etnografia nativa”, das “culturas do Homem” e afins) não haveria outro local onde expor esses acervos. A verdade é que tudo isto veio, para, e existe em Portugal. O Museu Colonial, as colecções étnicas, os estudos científicos sobre os povos “civilizados” pela colonização portuguesa, tutelados,

recolhidos e reunidos debaixo de um diversificado leque de organismos⁶⁴⁹. Assim, um dos problemas que se levanta desde logo é o da diversidade de objectos que se referem aqui. Outro prende-se claramente com a teia de razões e consequências que podem contextualizar a tal ausência de um museu do Império, o que está claramente para lá dos limites desta tese.

Como penso ter ficado claro no cap. 1 da parte II, alguns dos tipos de objectos aqui tidos como artísticos entraram no circuito expositivo enquanto artefactos étnicos. De qualquer das formas, é como objectos artísticos coloniais que estão a ser analisados nestas páginas, pelo que no inquérito enunciado vou ter em conta museus que têm por base acervos e/ou opções museográficas cujo enfoque é predominantemente como artístico.

Apesar de vários outros museus ostentarem no nome a palavra nacional, a referência dominante – quer historicamente (ainda que, como sabemos, o primeiro museu português tenha sido fundado no Porto) quer administrativamente (expressa, aliás, na diferenciação de tutela governamental da direcção da instituição) – será o MNAA. E conforme se foi lendo ao longo deste texto, a arte colonial (inscrita no domínio “oriental”) surge englobada no percurso museológico, apartada em salas específicas (MNAA⁶⁵⁰) ou disposta em conformidade com concepções que têm a ver com outros modelos organizativos: tipológicos (como se acabou de ler, também, para o caso do MNAA), de recriação de ambientes⁶⁵¹, de variedade temática⁶⁵², de adiantar papéis de destaque a peças de excelência, através de opções e disposições

⁶⁴⁹ Veja-se, por exemplo, Ana Cristina Martins e Teresa Albino (coord.) – *Viagens e missões científicas nos trópicos: 1883-2010*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical, 2010.

⁶⁵⁰ “No piso 2 estão expostas as colecções de Ourivesaria portuguesa (que inclui algumas peças indo-portuguesas e europeias), Joalharia portuguesa, Cerâmica (inclui o extenso núcleo de faiança portuguesa e um reduzido núcleo de porcelana portuguesa, o vasto núcleo de porcelana da China, a faiança islâmica e alguns exemplares de porcelana do Japão), Vidros portugueses e as Artes Orientais (integram as produções afro-portuguesa, indo-portuguesa, sino-portuguesa e a arte Namban).”: <http://www.museudearteantiga.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/HighlightList.aspx>. Registe-se que nas “10 obras de referência do MNAA” constam o Saleiro do Benim (n.º inv. 750 Esc) e o par de biombos *namban* (n.º inv. 1638-1639 Mov): <http://www.museudearteantiga.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/obras%20referencia/ContentList.aspx> (consultados em 2013.12.28).

⁶⁵¹ “A sala de jantar do palácio foi o enquadramento ideal para expor um notável serviço de porcelana chinesa de encomenda, do séc. XVIII, e noutras vitrines objectos de vidro e prata que têm que ver com este espaço ou pela sua função ou pela sua época.”: http://www.museusoaresdosreis.pt/pt-PT/museu/menu_visita_geral/ContentList.aspx (consultado 2013.12.28).

⁶⁵² “Por fim e dando conta da variedade das colecções em exposição, podemos ainda ver uma sala com referências orientais, um outro espaço com uma notável colecção de vidros dos séculos XVII e XVIII e como remate, a sala de joalharia onde se expõem jóias pré-históricas numa vitrine central e numerosos exemplares de joalharia de várias épocas, com especial destaque para os adereços femininos, relógios e caixas de rapé.”: http://www.museusoaresdosreis.pt/pt-PT/museu/menu_visita_geral/ContentList.aspx (consultado 2013.12.28).

museográficas valorativas⁶⁵³, como se encontra no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (doravante MNSR), numa multiplicação e conjugação de propostas expositivas que tendem a eternizar-se sob o chapéu da exposição permanente.

Assim, a resposta às três perguntas colocadas pelo inquérito no que respeita aos museus nacionais, é que as peças de arte colonial são incluídas nas opções globais de percurso e comunicações destes e que não dispõem de dispositivos expositivos específicos – mapas, textos de parede, legendas, ou legendas desenvolvidas⁶⁵⁴ – exceptuando alguma nobilitação museográfica – a sala “*namban*” no MNAA, o salão nobre com as “peças relacionadas com a presença portuguesa no Oriente” no MNSR – que resulta mais de valorizações e circunstâncias historiográficas que de uma construção museográfica⁶⁵⁵.

Ou seja, a apresentação da arte colonial portuguesa resulta da história da criação dos museus em Portugal e da organização das colecções, onde a prevalência das chamadas artes decorativas é significativa⁶⁵⁶. Integrada em tipologias organizadas por diferentes conservadores/as e tratados uniformemente – logo, sob o domínio do olhar europeu e do entendimento plástico do mesmo –, foram exibidas na corrente discursiva

⁶⁵³ “Ao centro, no salão nobre do palácio, enquanto este foi residência da Família Real no Porto, entre 1861 e 1910, encontram-se agora expostas peças relacionadas com a presença portuguesa no Oriente. São de destacar o par de biombos *Namban* – japoneses – do séc. XVII com cenas que representam a chegada de uma nau portuguesa ao Japão, móveis e outras peças preciosas Indo-portuguesas, ou ainda a grande vitrine de porcelana chinesa.” (consultado 2013.12.28): http://www.museusoaresdosreis.pt/pt-PT/museu/menu_visita_geral/ContentList.aspx. Note-se que todos estes parágrafos separados aqui por razões de organização do texto são na verdade constituintes de um único texto que apresenta o percurso expositivo do 2.º piso do MNSR.

⁶⁵⁴ Ainda que o propósito desta tese e deste exercício se concentre na apresentação da arte colonial, a realidade é que esta não é uma situação estranha ao panorama dos museus nacionais em Portugal, onde a inexistência de textos de sala e tabelas na exibição das colecções ditas “permanentes” é norma e, paradoxalmente, uma das grandes preocupações nas exposições ditas “temporárias” (onde é usual haver textos de sala, tabelas normalmente bem elaboradas e até, por vezes, legendas alargadas). Assim, a apresentação da arte resultante da experiência ultramarina portuguesa na Ásia segue as mesmas opções de documentação museal que as restantes peças mostradas em percurso expositivo.

⁶⁵⁵ No caso do MNAA, a sala resulta da renovação de espaços que foi feita durante a programação da XVII.ª, altura em que a colocação espacial e museográfica dos biombos *namban* foi pensada. Acontece que já lá vão trinta e um anos e entretanto nada se alterou, razão pela qual coloquei a palavra *namban* entre aspas porque, de facto, nada naquela sala se distingue do restante percurso do museu já que não há comunicação sobre o que vamos ver (apenas o n.º 14 identifica a sala; já dentro desta, encontra-se uma caixa com um texto de sala em várias línguas intitulado “Biombo *namban*”, e as legendas das peças contêm a referência “Arte *namban*”). Neste sentido, é também mais importante o momento em que se optou por colocar os biombos *namban* (peças, de facto, de excelência) e a disposição “oriental” do salão nobre do MNSR do que a narrativa dessa construção.

⁶⁵⁶ Sobre as políticas que nortearam as estratégias de protecção e valorização dos bens móveis em Portugal e o depósito dos mesmos nos espaços dos futuros museus ver, Custódio, Jorge Manuel Raimundo – “*Renascença*” artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República. Lisboa. Tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade de Évora, 2008, vol. 1, t. 1, pp. 601 ss.

das artes nacionais e industriais, iniciada na segunda metade do século XIX e, ao longo do final de Oitocentos e de Novecentos, “nacionalizadas” numa representação associada aos problemas com a desagregação e perda do Império e à colagem com a “gesta dos Descobrimentos”.

Assim escrito, tudo parece mais simples, mas lembremos a ambiguidade que desde raiz se acentuou na discussão em torno das artes decorativas, do seu fabrico industrial e da sua qualidade. O episódio relatado por Helena Souto a propósito da exposição promovida pela Sociedade Promotora da Indústria Nacional em 1844 é a esse título exemplar. O objecto é uma cadeira, a única representante de uma arte (um ofício?) na qual Portugal já dera cartas: a de entalhador. Segundo o comentador da *Revista Universal Lisbonense* esta peça da autoria de António Francisco Cordão era ao “estilo quinhentista (...), obra toda portuguesa até na madeira, prima por esbelta” e merecedora do maior elogio já que Inácio Caetano, o maior marceneiro da altura e a trabalhar numa grande encomenda para o Palácio das Necessidades, havia exposto (mobiliário, portanto) na secção de Belas-Artes⁶⁵⁷.

A opinião do relator da *Revista Universal Lisbonense* é relevante por nos remeter para um aspecto fundamental inerente à valorização das belas-artes e das artes decorativas: o gosto. Com efeito, a apreciação da “cadeira quinhentista” à qual se acrescenta um valor identitário e estético alerta-nos para a questão dos modelos e da sua perpetuação. Certamente por pressão do gosto, algo ultramontano e pouco atreito a mudanças, mesmo da crítica educada, que parecia mais capaz de aceitar a inovação técnica que estética⁶⁵⁸. E esta realidade, aliada a uma “guetização” do catolicismo goês (no sentido em que se encontrava entre duas forças tendencialmente aglutinadoras e que lhe eram opostas: o protestantismo inglês, uma das vertentes da pujança económica do Império britânico; e a Índia hindu e islâmica, maioritária em dimensão e população, logo ali à porta, ao mesmo tempo que se começava a tentar, por outro lado, exprimir

⁶⁵⁷ Cascaes, J. da C. – “Exposição da Industria Portuguesa em 18442. *Revista Universal Lisbonense*. N.º 10, 26 de Setembro de 1844, p. 115, cit. in Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri, 2011, p. 39.

⁶⁵⁸ Sobre as dificuldades na formação, as hesitações estéticas, autores e suas propostas durante o século XIX português veja-se, França, José-Augusto – *A arte portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979 (particularmente o capítulo dedicado a “Os Românticos”, pp. 31-45).

identitariamente fora do quadro do Império português), poderá também justificar, como já se viu, a difícilíssima datação da arte colonial⁶⁵⁹.

De volta aos museus, porque a exposição de arte colonial (particularmente do mais prevalente indo-português) é uma constante em Portugal – repare-se a este pretexto na quantidade de casas-museu com ambientes onde inevitavelmente pontuam objectos que se incluem na produção artística resultante da experiência ultramarina portuguesa ou no peso dos coleccionadores particulares para a preservação deste património –, e atendendo ao que se escreveu atrás sobre a discursividade museal das peças coloniais ser paralela ao das peças “nacionais”, acrescente-se que este panorama se alterou com a conceptualização e museografia propostas pela XVII.^a em 1983, altura em que se separou – inclusive na exibição, com as exposições de espécimes colonias a terem lugar em espaços e temáticas desagregadas da arte nacional – a apresentação da arte colonial da da arte portuguesa, desvinculando uma da outra e apresentando-as de forma não relacional.

Veja-se, por isso, como este modelo que radica no MNAA foi retomado noutras realidades, de que o Museu de São Roque (designadamente desde a sua reabertura em 2008) é o grande exemplo⁶⁶⁰. Reorganizado em museu de arte em detrimento da anterior opção mais temática e antropológica (de museu da Misericórdia), as suas salas expõem as colecções em núcleos temáticos com uma atenção e cuidado que há muito era reclamado. Entre elas, a de Arte Oriental que se justifica pela “chegada dos portugueses à Índia, em 1498, [quando se abriram] novos caminhos para a economia portuguesa (...) [e o] vasto mundo oriental, tornou-se um importante palco de acontecimentos que, do ponto de vista evangélico e cultural, colocaram a Companhia de

⁶⁵⁹ Sobre este assunto e os desafios que se colocam aos goeses ver Perez, Rosa Maria; Sardo, Susana; Brito, Joaquim Pais de (coord. cient.) – *Histórias de Goa*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1997; Alito Siqueira – “Goa: do ocidentalismo ao pós-colonialismo”. In *Os portugueses e o Oriente. História, itinerários, representações*. Lisboa: Dom Quixote, 2006, pp. 153-66; Gomes, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”. In *Goa: passado e presente*. Artur Teodoro de Matos e João Teles e Cunha (coord.). Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa/Centro de História de Além-Mar, 2012, vol. 1, pp. 101-24.

⁶⁶⁰ A outra grande referência histórica seria certamente a colecção da Sociedade Geografia de Lisboa mas esta instituição, só por si, presta-se a outras narrativas. Sobre este assunto veja-se Maria Manuela Cantinho Pereira – *O Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa: modernidade, colonização e alteridade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

Jesus em grande plano”⁶⁶¹, numa narrativa de continuidade com alguns dos tópicos que temos vindo a abordar.

III.3.1.2 – Estrangeiros

Já quanto à exposição de arte colonial portuguesa em museus estrangeiros a realidade é diversa. Também ali a história das colecções, da criação das instituições museais e a história dos próprios países tem o seu peso, pelo que o facto de exporem arte colonial portuguesa foi o único ponto em comum que me interessou ter em conta para esta análise.

Assim, quer pela proximidade geográfica quer pelas similitudes históricas com o Império português, começemos pelo Museo de América em Madrid, fundado em 1941 para albergar as colecções do Real Gabinete de História Natural que datava de meados do século XVIII (e que reunira as peças provenientes da pilhagem e depois das escavações arqueológicas) e os objectos etnográficos das expedições científicas oitocentistas⁶⁶².

Trata-se de um museu com um papel secundário no panorama da oferta madrilena, a começar logo pela localização, quase nos limites da cidade e incluído num *campus* universitário onde existem equipamentos académicos, um hospital e recintos desportivos. A representação subjacente ao museu é obviamente a da história do Império espanhol vista através do olhar do colonizador (o que faz com que na pesquisa das colecções, por exemplo, a escultura hispano-filipina se encontre sob o chapéu da “América Colonial”, sem qualquer enquadramento teórico para tal⁶⁶³). A informação disponibilizada no local é escassa (alguns textos de parede), a museografia relativamente datada e, existindo objectos de arte resultante da experiência ultramarina portuguesa (designadamente em exposições temporárias), são incluídos no percurso regular da exibição – organizado geográfica e tematicamente – sem qualquer dispositivo expositivo específico e informação que não a tabela (que além de um título, data,

⁶⁶¹ <http://www.museu-saoroque.com/pt/exposicao-permanente/arte-oriental.aspx> (consultado em 2013.12.28).

⁶⁶² <http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion2.html> (consultado em 2014.01.07).

⁶⁶³ Leia-se, por exemplo, o que é escrito sobre uma escultura hispano-filipina de Santa Rosa de Lima, seguindo os parâmetros de interpretação para a escultura europeia, e sem que haja um esforço informativo sobre a razão pela qual uma peça asiática está numa categoria de pesquisa dominada pela narrativa americana: <http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion2/seleccion-de-piezas2/colonial/santa-rosa-de-lima.html> (consultado em 2014.01.07).

material e local, designa o objecto como indo-português, já que, mais uma vez, é este que pontua o acervo). A informação facultada *online* é igualmente escassa e sem lugar a campos abertos de texto⁶⁶⁴.

Registe-se que a colecção é muitíssimo interessante e tem objectos excepcionais. Entre estes, alguns que revelam as ambiguidades classificativas da produção em marfim nos impérios ibéricos. Ainda que em muitos deles a distinção sobre se foram feitos em territórios sob administração portuguesa ou espanhola seja difícil, alguma da ambiguidade resulta sobretudo da historicidade e etnicidade que se lhes foram colando; salvo o facilitismo, se estão em colecções portuguesas ou brasileiras são indo-portugueses, se estão em colecções espanholas ou na América do Sul onde se fala castelhano, são hispano-filipinos. A este título é absolutamente exemplar a escultura de Menino Jesus que num catálogo de 2006 está classificado como possivelmente indo-português e que, de novo em exposição permanente, se apresentava como hispano-filipino (em 17 de Março de 2012, quando o fotografei [Figs. 50 e 51]).

O caso inglês é particularmente interessante por organizar os objectos de arte colonial portuguesa no discurso geográfico dos países de origem. Mesmo no caso do V&A, que tem igualmente secções organizadas tipologicamente e materialmente⁶⁶⁵, o indo-português é genericamente exposto numa vitrine na sala *South Asia* da *The Nehru Gallery of Indian Art 1550-1900* [Figs. 52A e 52B]. Escrevi genericamente porque, por exemplo, na sala sobre técnicas numa vitrine apelidada de “*The Collector’s Cabinet*” existe um cofre de tartaruga e prata indo-português, cuja legenda mantém o há muito desactualizado texto: “41. Cofre. Prata, tartaruga. Portugal ou Espanha, possivelmente

⁶⁶⁴ Veja-se a ficha de um Menino Jesus Bom Pastor – nomeado apenas como *Buen Pastor* – e cuja categorização de indo-português se encontra no “Contexto Cultural / Estilo”, uma classificação que perpetua a complexa etnicidade do entendimento da peça com pouco lugar para outro tipo de argumentação: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> (consultado em 2014.01.07).

⁶⁶⁵ Sobre como a organização das colecções tem a ver com a génese e história dos museus, neste caso, do V&A: “Marlborough House was the first home of the Department of Practical Art, which opened a Museum of Manufactures there in 1852. The museum’s educational emphasis was clear, with two libraries (one marked «Public Library») and study rooms designated for «Casts Used as Examples in Drawing Schools», «Drawing Room for Students», «Special Class Artistic Anatomy Modeling», and «Special Classes of Architectural Details & Practical Construction». Museum rooms were demarcated by material, with rooms given over to fabrics, metals, enamels, furniture, paper hangings, pottery, works in marble, and casts. Marlborough House also briefly featured the infamous display called on this plan «Decorations on False Principles», Richard Dunn e Anthony Burton – “The Victoria and Albert Museum: An Illustrated Chronology”, (consultado em 2012.09.18): http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-vanda_new.html.

colonial, séc. XVII. Não marcado. M.10-1945.” [Fig. 53; fotografia tirada em 6 de Setembro de 2011]⁶⁶⁶.

O indo-português inscreve-se, portanto, na contextualização histórica, cultural e artística da Índia, enquadrado por mapas e textos de parede sobre a “*Pre-Mughal India: India and the International Trade*” (onde, seguindo a linha evolutiva da história indiana, se introduz a chegada dos portugueses, uns, entre tantos outros mercadores e comerciantes) e “*Arrival of the Europeans*” (de pequena dimensão e exclusivamente dedicado à chegada dos portugueses) que, sendo comuns a todo o museu, exprimem com qualidade e síntese as visões anglo-saxónicas do museu como instrumento de formação e ensino. Por isso, as legendas, para além do BI (título, material, técnica, origem, data, n.º inv.), apresentam pequenos textos desenvolvidos sobre as peças.

Igualmente, nas salas dedicadas à arte chinesa existem também peças que se inscrevem na experiência artística ultramarina portuguesa (têxteis, porcelana, escultura) e cuja abordagem é semelhante, apesar de os objectos não estarem todos reunidos numa única vitrine.

Assim, mesmo que dentro do museu existam discursos diversificados na forma de abordagem das colecções – isto é, por muitas alterações museográficas e museológicas que o museu tenha sofrido (e sofreu), a memória da sua origem enquanto local de ensino das “artes industriais” está presente, e o espaço continua a manter salas “antiquadas” e não renovadas sobre técnicas e materiais – a arte colonial portuguesa não tem qualquer destaque museal e está – dir-se-ia estranhamente, atendendo ao que ficou escrito sobre a maneira como Portugal olha para o seu património colonial asiático – incluído na narrativa geográfica das “colónias” e não dos colonizadores.

E isto repete-se no British Museum – cujas colecções etnográficas foram expostas entre 1970 e 1997 no então designado Museum of Mankind (registre-se que o seu primeiro director foi o antropólogo William Fagg, o autor de *Afro-Portuguese Ivories* [1959], que classificou e interpretou estes artefactos que se encontravam até então classificados como sapis e nigerianos) –, cujo nome e história deixam pouca margem para dúvida sobre as suas intenções imperiais. Com balizas geográficas assumidas, supra-divididas inclusive por continentes, também este museu regista

⁶⁶⁶ Tradução minha.

diferentes níveis de museografia entre os espaços que foram intervencionados e os que não.

Os objectos encontram-se dispostos consoante as fronteiras étnico-geográficas – ou seja, os marfins afro-portugueses originários do Benim estão na sala dedicada ao Benim⁶⁶⁷; as cadeiras chamadas de “indo-portuguesas” e que eram produzidas na costa oriental africana estão numa sala dedicada a culturas em África; um cofre cingalês na sala do Ceilão; a porcelana na sala chinesa –, apresentando BIs muitíssimo resumidos (contudo, comuns a todas as peças do museu, designadamente as que estão dentro das vitrines, exceptuando o caso das que fazem parte de outras opções comunicativas como programas de televisão, textos aliadas a peças-chave, etc.). A menção ao Império português é feita somente em caso de haver heráldica ou outra iconografia (por exemplo, um olifante afro-português na sala do Benim) ou em alguns textos informativos dentro das vitrines.

Estas propostas, que são dignas de análise e discussão, não podem contudo ser apreendidas ingenuamente, já que lhes estão implícitas a história e o agenciamento das sociedades que as criaram. Quero com isto dizer que, por interessante que seja a abordagem inglesa, deve-se na sua origem ao facto de estas peças não pertencerem ao universo de produção do império que ali se exaltava, o inglês, e de, como se viu no cap. 1 da parte II, inscreverem na realidade várias camadas de interpretação étnica. Aliás, a opção discursiva é predominantemente europeia, especialmente visível no British Museum.

Aquilo que poderemos identificar como um outro grupo dentro dos sistemas de interpretação da arte colonial portuguesa fora de portas, é o que a apresenta como *exotica* (isto é, objectos que eram feitos ou incorporavam materiais raros ou desconhecidos na Europa e que, não raras vezes, eram reinterpretados aí, quase sempre através de montagens em metais precisos). É este o caso das *Kunstkammera* do Kunsthistorisches Museum de Viena e do complexo palaciano da *Residenz* de Munique.

⁶⁶⁷ Uma colecção absolutamente notável que tem nas placas em bronze que adornavam as paredes do palácio real da capital do reino do Benim, a sua expressão mais plástica. Este acervo foi incorporado nas colecções inglesas na sequência de um acto de extrema violência e pilhagem levado a cabo pelo exército do Império britânico no ano de 1866. Registe-se que esta informação consta do texto de parede ao lado do conjunto das placas de bronze, exposta com valores museográficos e plásticos artísticos e não etnográficos. Sobre este assunto ver McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, p. 151-2.

Na primeira ocorrência, trata-se de uma opção pensada (reaberta em Março de 2013 depois de onze anos fechada, espelhando, é certo, uma continuidade com as leituras anteriores) e que tem a ver com uma zona específica do museu que reflecte o peso da história da dinastia Habsburgo para a identidade austríaca. Esta é uma questão demasiado complexa que não aprofundarei aqui, mas que se referiu para enquadrar a narrativa sobre a *Kunstammer* que é na realidade o dispositivo museológico e museográfico que mostra a herança acumuladora e colecionista da família que dominou quatrocentos anos da história da Europa Central. Dentro desta narrativa, abre-se uma sala chamada “*Exotica*: as colecções da *Kunstammer* Habsburgo e a Idade da Descoberta (1500-1620)”⁶⁶⁸.

O que é interessante verificar nesta leitura é a associação da discursividade com algum pendor épico com o do estudo do colecionismo – de que as formas praticadas pela família Habsburgo, a par com as verificadas na península itálica, pelos valores matriciais de ambas, são das mais estudadas e analisadas pela historiografia e os chamados *Museum Studies*, tendo inclusive levado à criação de clichés que tendem a ser utilizados como categorias que definem o ponto de partida da análise histórica ao invés de serem consideradas interpretações que provavelmente não se coadunam com outras formas diferenciadas de consumo de arte – reunido sob a égide do profícuo “gabinete de curiosidades e de estudo”.

O que depois é bizarro nesta sala é a presença de cocos, madrepérolas e pedras de bezoar, por exemplo, com as suas montagens indianas e europeias a par de cofres de marfim cingaleses, imaginária indo-portuguesa, vasos Ming de corno de rinoceronte, porcelana chinesa “para exportação” ou cofres hispano-mouriscos, lado a lado com algumas das tapeçarias do extraordinário ciclo flamengo que retrata episódios da vida de D. João de Castro (1500-1548) durante batalhas travadas no Gujarat e na conquista da praça de Diu⁶⁶⁹.

Note-se que a colecção é a todos os títulos espectacular e, portanto, a sala *exotica* é um entre outros factores de interesse. A arte colonial portuguesa não tem por isso qualquer destaque expositivo ou sequer de conteúdo, com meras referências no

⁶⁶⁸ Tradução minha. Ver <http://www.khm.at/en/visit/collections/kunstammer-wien/> (consultado 2014.01.07).

⁶⁶⁹ Sobre este assunto ver Francisco Faria Paulino (coord.) – *Tapeçarias de D. João de Castro*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu Nacional de Arte Antiga/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

texto de parede, já que as peças indo-portuguesas não são assim nomeadas, remetendo apenas o local de produção para Goa, Índia [Fig. 54; fotografia tirada em 7 de Julho de 2013].

Já quanto à *Schatzkammer* da *Residenz* de Munique, quer a montagem da exposição quer a museografia – recursos a veludos e cenografias (cortinados) dentro das vitrines, uso de passamanarias, ausência de tabelas ou colocadas de forma pouco cuidada (uma delas, com o texto de cabeça para baixo), iluminação deficiente... –, há muito que não são alteradas⁶⁷⁰. Ao longo das salas há algumas peças que poderiam ser classificadas como coloniais mas, face à total ausência de informação sobre as mesmas ou o desenquadramento informativo prestado, por exemplo, pelo áudio-guia, ficamos no limbo do desconhecimento. Na última sala, a décima, de novo apelidada de *exotica*, encontramos um cinto com fecho turco otomano, um dos mais extraordinários cofres cingaleses de encomenda portuguesa presentes em colecções europeias (n.º inv. 1241; e que partilha a mesma vitrine com três pentes e outro cofre, cingaleses), um cofre gujari e uma fabulosa máscara olmeque em jade verde, transformada em objecto de *exotica* já em Munique.

Enfim, como se poderá perceber pelo que ficou escrito, a primeira conclusão é de que toda a exposição partilha de uma mesmo deficiente museografia e comunicação. Neste sentido, as formas de arte colonial portuguesa não são alvo de quer dispositivos de exibição quer discursividade diferenciadas, já que nem sequer nas (exíguas) tabelas consta qualquer informação sobre o Império português.

Deste exercício ficaram de fora a Holanda, a Bélgica e a França por razões práticas – havia que fazer uma selecção criteriosa dos locais de viagem – e conceptuais: a história do Império holandês e as colecções holandesas não são fundamentais para perceber o percurso de contextualização do indo-português e/ou da arte colonial portuguesa (apesar de haver momentos de contacto e de desfazamento muito interessantes para o entendimento da produção de objectos artísticos em contexto imperial, de que os cofres cingaleses serão o exemplo mais evidente); a Bélgica tem uma história imperial tardia, muito atraente para os métodos comparativos nos períodos de Oitocentos e Novecentos, sendo que o modelo por excelência desta relação será expresso através do extraordinário e problemático Musée Royale de L’Afrique Centrale,

⁶⁷⁰ Aliás, basta uma simples entrada no sítio para encontrarmos o equivalente *online* desta inércia: <http://www.residenz-muenchen.de/englisch/treasury/index.htm> (consultado em 2014.01.07).

mandado fazer por Leopoldo II para albergar as suas colecções reunidas no Congo, naquilo que se traduziu num dos episódios mais violentos e terríveis do colonialismo europeu. Localizado em Tervuren, a alguns quilómetros de Bruxelas, o museu, que se mantinha intacto desde a criação – e daí o extraordinário objecto museológico de museu novecentista que era e, ao mesmo tempo, um problemático discurso imperialista (e profundamente racista⁶⁷¹) que se mantinha em pleno século XXI – foi fechado no final do ano passado e tem reabertura programada para Maio de 2016, depois de completamente remodelado⁶⁷².

Em França, escolher-se-ia o Musée de la Compagnie des Indes de la Ville de Lorient mas a colecção mais expressiva é têxtil (e, apesar das reservas que coloquei quanto à possibilidade de haver mais espécimes, esta tipologia não é particularmente significativa na “minha” colecção) e tardia para a cronologia que se definiu na Introdução⁶⁷³.

Por fim, uma nota para o caso do Musée du quai Branly, cuja génese e programa nada tem a ver com as propostas de análise que o exercício aqui enunciado pretende, mas que menciono porque, independentemente de toda a polémica à volta da sua criação (1995), é um exemplo de articulação e complementaridade na produção de informação da história da arte e da antropologia. O museu onde “dialogam culturas”, e cujo programa museográfico levou a uma esteticização de objectos da “Oceânia, Ásia, África e Américas”, ao ponto de no sítio na internet serem enunciados *chefs-d’oeuvre*⁶⁷⁴.

Já a comunicação sobre a incómoda memória do colonialismo francês que levou à descontinuação dos Musée de l’Homme e Musée national des arts d’Afrique et

⁶⁷¹ Sobre este assunto ver Jean Muteba Rahier – “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition”. *Research in African Literatures*. Vol. 34. N.º 1, 2003, pp. 58-84.

⁶⁷² <http://www.africamuseum.be/home> (consultado em 2014.01.07).

⁶⁷³ <http://musee.lorient.fr/Collections.1868.0.html?&L=0www.lorient.fr%2F> (consultado em 2014.01.07).

⁶⁷⁴ Registe-se que nos textos do sítio na internet os objectos são sempre apresentados geográfica ou tematicamente, uma vez que a presença de imagens facilita a ausência de classificações, ainda que, também pela opção, se exprima uma posição ideológica. Sobre o entendimento do conceito de obra de arte em relação às artes das culturas “não ocidentais” ver Dias, Nélia – “Des «arts méconnus» aux «arts premiers»: inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l’art”. *Histoire de l’Art: Histoire de l’art et anthropologie*. N.º 60, Abril, 2007, pp. 7-15 [14-5]. Sobre a recepção e esteticização de objectos “fétiches nègres et océaniens” ver Dufrêne, Thierry – “Artefacts, œuvres d’art, objets: l’esthétique fait-elle la différence?”. *Histoire de l’Art: Histoire de l’art et anthropologie*. N.º 60, Abril, 2007, pp. 17-30.

d'Océanie e à consequente reunião das suas colecções sob a égide do museu do Quai Branly, é resumida à enunciação daqueles como locais de proveniência dos objectos⁶⁷⁵.

Em suma, também as memórias são locais de construção e, como parece, nem todas as memórias são para manter e ser recordadas.

A este título, uma última e inevitável menção ao Christian Art Museum de Goa, que é um caso a merecer um estudo por si só.

Como se viu no cap. 1 da parte II, a consciência e primórdios na elaboração de uma política patrimonial goesa foi devedora dos movimentos coevos registados em Portugal e em Inglaterra e muito ligada ao interesse arqueológico suscitado pelo estado de ruína em que se encontrava Velha Goa e, particularmente, as suas igrejas, conventos e equipamentos religiosos⁶⁷⁶. Desde início que a ideia do património goês se encontrava intrinsecamente ligado às iconografias católicas que era, a par das matérias-primas e dos móveis, e como vimos, os produtos enviados para as exposições universais na Europa (ponto II.1.3.2).

Ainda que este tema tenha contornos mais complexos e mereça um estudo autónomo, a década de 1950 foi fundamental para a patrimonialização de Goa, que se manifestou, também, no domínio das artes plásticas⁶⁷⁷. Em 1952, um ano depois da missão de 1951, realizou-se a Exposição de Arte Sacra inscrita, como seria de esperar, no programa comemorativo do IV centenário da morte de São Francisco Xavier. Na resumida “Introdução” reúnem-se dois tópicos já tratados nesta tese: a arte sacra – percebida exactamente nos mesmos moldes que nos títulos portugueses que lhe eram contemporâneos – e o entendimento etnicista da arte produzida em Goa, ainda que com uma subtil inversão do enunciado, que se coloca no artista indiano que interpreta a arte europeia invés da arte europeia que é interpretada pelo artista “indígena”⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ Sobre as ligações da etnologia e museologia francesas ver Daniel J. Sherman – “«Peoples Ethnographic»: Objects, Museums, and the Colonial Inheritance of French Ethnology”. *French Historical Studies*. Vol. 27. N.º 3, 2004, pp. 669-703.

⁶⁷⁶ Vicente, Filipa – “The colonies on display: representation of the Portuguese «Estado da Índia» in exhibitions abroad”. *Estudos do século XX*. N.º 3, 2003, pp. 37-55 [50-4].

⁶⁷⁷ Sobre este assunto ver Joaquim Rodrigues dos Santos e Sidh Losa Mendiratta – “«Visão Velha Goa, a cidade morta, reanimar-se...» O plano de intenções de 1960 para a musealização de Velha Goa”. *In Goa: passado e presente*. Artur Teodoro de Matos e João Teles e Cunha (coord.). Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa/Centro de História de Além-Mar, 2012, 2 vols., vol. 1, pp. 425-42.

⁶⁷⁸ “... deslumbrante parada de beleza consagrada exclusivamente a glória do Divino.”; “É realmente admirável que o artista indiano tivesse conquistado rapidamente a mestria e a perfeição num género de trabalhos que não é inteiramente natural ao solo.”, na “Introdução”, e “Como era natural, a arte teve na

Com um discurso que revela alguma ambiguidade tensa – se por um lado, do “conflito destas duas forças [a “cópia” da arte portuguesa e “a alma do artista afirmando a sua personalidade {que} abandona o modelo e, talvez, sem saber, cria”] saíram as obras da arte que com razão pode-se chamar «Goesa»”, por outro, da “gloriosa divisa e o alto objectivo do Portugal Missionário (...) [se ergueram] templos povoados de imagens [que] foram de arte bastante comovida e expressiva”⁶⁷⁹ –, a assunção da matriz católica era o factor de unidade e afirmação, já que presente estava também a nova geração de artistas plásticos goeses como Ângela da Trindade, Ângelo da Fonseca, Olímpio Rodrigues e Melba Afonso⁶⁸⁰.

Esta exposição – que de alguma forma documenta a história das peças de um museu de arte cristã em Goa – apresentava agenciamentos interpretativos característicos da época e inseria-se numa estratégia que não se pode alhear dos acontecimentos políticos que eram delineados em Lisboa, revelando também alguns aspectos da sensibilidade goesa (concretamente, a inclusão de arte cristã coeva) que se diluíram no projecto museológico patrocinado anos mais tarde (1994) pela FCG no museu do Seminário de Rachol. Subjacente a esta afirmação encontram-se razões conceptuais, já que tanto a instituição quanto a forma como foi pensada – que incluiu a formação da conservadora Natasha Fernandes em Portugal – é primordialmente europeia.

Neste âmbito, ainda que a título de parêntesis, o exemplo mais paradigmático (e extraordinário) será o caso do Albert Hall Museum (também chamado de New Government Museum) em Jaipur que, para além de albergar uma das melhores colecções de tapetes persas do mundo, era na origem o Industrial Art Museum da Índia, que utilizou um “estilo” neo-mogol na arquitectura e incluiu na decoração painéis em mosaicos que replicavam obras-primas da arte mundial (desde as miniaturas mogóis ou os azulejos sumérios das fachadas babilónicas, aos frescos do interior das pirâmides

Índia desde tempos imemoriais uma expressão característica. Nele se reflete a exuberância das suas selvas tropicais, as paisagens ardentes e coloridas (...); mas a Arte indiana reflete sobretudo a Alma indiana sonhadora e mística, para a qual a Idea é tudo e a Forma não passa de pura ilusão”, in *Exposição da Arte Sacra*. Goa: Escola Profissional “Dom Bosco”, 1952, s.p.

⁶⁷⁹ *Idem*, s.p.

⁶⁸⁰ Um dos caminhos de identidade artística que os goeses têm vindo a reivindicar e os intelectuais e historiadores de arte a fundamentar é o que remete para o âmbito cristão da mesma, como, aliás, já se viu na arquitectura através dos trabalhos precursores de Paulo Varela Gomes. Sobre este assunto veja-se igualmente o texto de Percival de Noronha, “Christian Art in Goa”, in *Museum of Christian Art. Rachol, Goa*. [Rachol]: Expressing Printing Services, Dubai, [1994], s.p., a obra monumental recentemente publicada, Amaladass S.J., Anand e Löwner, Gudrun – *Christian Themes in Indian Art. From the Mogul Times till Today*. New Delhi: Manohar, 2012, particularmente as pp. 193-286 e Paulo Varela Gomes – “Tagore’s Advice: The Critical Fortune and Misfortune of the Goan Painter Angelo da Fonseca (1902–1967)”. *South Asia: Journal of South Asian Studies*. Vol. 35. N.º 5, 2012, pp. 671-708.

egípcias, passando por *tondos* italianos e mosaicos paleo-cristãos romanos [Fig. 55A a D)]⁶⁸¹.

Voltando ao Christian Art Museum em Goa, conforme se lê nas “Notas para a história de um projecto” pretendia-se “preservar a memória de um dos mais ambiciosos projectos por ela [FCG] realizados na Índia: a salvaguarda de obras-primas de arte sacra indo-portuguesa” num museu, uma representação que toca em muitos pontos que têm vindo a ser analisados ao longo desta tese.

O texto informa-nos também como o projecto se foi desenrolando. Surgido em 1986 “por iniciativa de Mário Miranda que, como goês e como artista, se sentia justificadamente preocupado com o desbaratar sistemático e constante de objectos religiosos indo-portugueses, vendidos ilegalmente a intermediários sem escrúpulos, indianos e europeus, para reaparecerem a preços exorbitantes, nos mercados internacionais de antiguidades”⁶⁸², foi interpretado através dos conceitos base da arte sacra, das obras-primas e da herança indo-portuguesa (simbolicamente acomodados debaixo do tecto de Rachol [perto da cidade de Margão no distrito de Salsete], o seminário seiscentista dos Jesuítas em Goa)⁶⁸³.

O inventário, dirigido por Teotónio R. de Souza e com a colaboração de Fausto Colaço, Félix Ferrão e a fotografia de Olêncio Coutinho, foi reunido em nove volumes, sobre os quais Maria Helena Mendes Pinto procedeu à selecção das peças que integrariam o acervo museal.

⁶⁸¹ Inicialmente construído para comemorar a visita do príncipe de Gales, Albert Edward, em 1876, foi por isso chamado de Albert Hall. Em 1880 o marajá Sawai Madho Singh II aprovou a sugestão do cirurgião Thomas Holbein Hendley para que dele se fizesse um museu de artes industriais, numa óbvia citação do quase contemporâneo parceiro londrino (lembramos que o primeiro núcleo museológico do futuro V&A se chamou Museum of Manufactures [1852], para depois ser alterado para Museum of Ornamental Art). Para um resumo sucinto da história deste edifício ver: <http://alberthalljaipur.gov.in/pages/view/27-history> (consultado em 2013.02.08).

⁶⁸² José Blanco, “Notas para a história de um projecto”, in Pinto, Maria Helena Mendes (coord. cient.) – *Museu de Arte Sacra Indo-Portuguesa de Rachol / Rachol Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, pp. 8 e 10. Chamo a atenção para o que já Bernardo Ferrão escrevia sobre idêntico processo verificado nas colecções portuguesas quanto ao mesmo tipo de espólio. Julgo que estes dados, que delimitam bem os impulsos historiográficos e mercantis de valorização do indo-português, são fundamentais para a documentação das peças, designadamente no que respeita a origens e datações.

⁶⁸³ “José Blanco, da Fundação Calouste Gulbenkian, Mário Miranda e Martand Singh (então secretário-executivo do INTACH) partilhavam a firme convicção de que Rachol era o local ideal, dado que foi a partir dali que os Jesuítas se difundiram por toda a região de Salsete, tornando o local um bastião da Cristandade.”, Teotónio R. de Souza, “Uma visão para além do imediato”, in Pinto, Maria Helena Mendes (coord. cient.) – *Museu de Arte Sacra Indo-Portuguesa de Rachol*, pp. 52-7 [52]. Sobre a história e modificações do complexo arquitectónico de Rachol ver no mesmo catálogo o texto de Teresa Albuquerque, pp. 44-51.

Em 23 de Janeiro de 1994 inaugurou-se um núcleo para-museológico nas instalações do antigo seminário jesuíta de Rachol e foi publicado um livro com pequenos textos introdutórios e fotografias de página inteira das peças consideradas mais interessantes. Na realidade, não se pode chamar catálogo a este livro já que, para além dos textos referidos, as peças não apresentam mais do que o nome, as dimensões, o material e, em cada folha, uma linha publicitária.

Todavia, as palavras salientam o que se tem escrito: a necessidade de recriar laços de identidade com os objectos de maneira a preservá-los – “The aim is setting up this Museum is not only to conserve and exhibit (...) but also for fostering in the minds and hearts of the people a love for such objects which embody and unfold to us the rich heritage of our ancestors” –, a concepção do museu como local de formação (“will hopefully develop into centres of learning [...] to discover the symbiosis of the East-West Art and culture and be a source of much information to those interested in missionary history and Christian Art”) através de uma discursividade de fixação que inclusivamente como que reifica uma espacialidade colonizada⁶⁸⁴.

Assim, este é um caso absolutamente excepcional de exportação para outro continente do entendimento que a historiografia e museografia nacional fazem sobre a arte colonial portuguesa (largamente dominada pela produção indo-portuguesa), aqui duplamente circunscrita – posto que tratando-se de objectos recolhidos em contextos religiosos (mesmo que muitos deles relegados havia muito para os sótãos e despensas, sem qualquer função litúrgica) – pela tutela da arte sacra.

O museu – por razões difíceis de concluir mas que deverão passar pelos constrangimentos da localização e da manutenção – mudou-se entretanto para um espaço em Velha Goa, nas instalações do antigo convento das agostinhas de Santa Mónica, com o mesmo programa e dispositivos museológicos – sem grande informação que não a providenciada pelas tabelas que acompanham os objectos, dispostos em

⁶⁸⁴ Arcebispo Raul Nicolau Gonsalves, “Message”, in *Museum of Christian Art. Rachol, Goa*, s.p. [primeira página do livro]. Sobre a história dos movimentos e instituições que se dedicaram à preservação do património em Goa ver o texto de Teotónio R. de Souza, “Whence the Museum of Christian Art?”, s.p. Ver, também, o texto de António Manuel Hespanha, “O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)” em Hespanha, António Manuel (com. cient.) – *O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses/Inapa, 1999, pp. 15-39.

vitruines (algo interventivas com molduras pesadas e pés excessivamente trabalhados em marcenaria) e estantes –, de acordo com o que se vê nas Figs. 56A e 56B⁶⁸⁵.

Note-se, por fim, que no panorama cultural e museológico indiano a mera existência deste museu (por mais conservadoras que sejam as suas abordagens) constitui uma novidade e uma proposta conceptual com um alcance absolutamente diverso daquele que se poderá entender para o universo português e cristão. Conforme se lê no texto que introduz o museu no seu sítio *online* o “Museum of Christian Art, [is] reputed to be the only one of its kind in whole of Asia”⁶⁸⁶.

Em jeito de resumo, nenhuma das propostas aqui enumeradas (e refiro-me ao estrito cenário do inquérito que efectuei) apresenta qualquer disjunctividade interpretativa. Todas elas se inscrevem, afinal, numa continuidade narrativa multiseccular.

III.3.2 – Arte colonial nas colecções do Patriarcado de Lisboa

“Nada é menos evidente do que a evidência.”

Fernando Gil, “Apresentação” do colóquio “Modos de Evidência”, Setembro de 2012

Por evidente que possa parecer este título e esta proposta, admito que não foi sem resistências que a aceitei. Conforme o que se leu, as circunstâncias que envolviam o início do projecto desta tese foram-se alterando e isso obrigou-me a tornar o texto mais teórico e menos operativo, ainda que com iguais propósitos programáticos. De igual modo, debati-me longamente com a insistência em querer abordar outro tipo de problemáticas, outras possíveis propostas – temáticas históricas, plásticas, iconográficas, etc. – que rapidamente mostraram a contradição de querer fazer *outra* coisa, e de cada vez me parecer mais adequado reunir num programa museológico

⁶⁸⁵ “Na nova localização no Convento de Santa Mónica, os responsáveis pelo Museu tiveram a preocupação de manter, na medida do possível, o guião expositivo que havia sido pensado para a instalação inicial em Rachol.” Na apresentação por Emílio Rui Vilar, *in* Maria Fernanda (coord.) – *Museum of Christian Art. Convent of Santa Monica Goa, India / Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica Goa, Índia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 10. Este catálogo é na realidade uma re-edição do catálogo de 2003, ainda que os textos introdutórios sejam diferentes e as redacções sobre as peças tenham algumas variações na composição.

⁶⁸⁶ <http://www.museumofchristianart.com/?flag=MU> (consultado em 2014.02.08).

virtual, as duas grandes componentes de interpretação desta colecção artística: a caracterização colonial ea religião católica.

Paralelamente, este tema permitia-me abordar as peças da amostra de estudo em consonância, e aproveitar o trabalho desenvolvido ao longo da parte III, dando, portanto, uma unidade orgânica à razão da escolha das peças – essencialmente feita para testar as potencialidades e dificuldades da ficha Matriz3.0 –, à ideia do inventário como um instrumento de comunicação e ao corolário expositivo⁶⁸⁷.

Porém, a subtil inversão na composição do título da exposição – sem artigos gramaticais, considerando o património do Patriarcado de Lisboa como sendo constituído por colecções que se podem abordar pela sua caracterização colonial – para o da tese – no qual se usou um artigo definido que imediatamente enunciava a existência de uma colecção de arte colonial – é só aparente. A ela subjaz afinal a conclusão possível da realização desta tese: que são mais importantes (e têm maior peso) os discursos que se produzem sobre os objectos artísticos coloniais do que a reunião das peças sob essa causalidade.

III.3.2.1 – Tópicos para a elaboração de um programa expositivo

O programa expositivo exprime o que e como se expõe (resumido aqui à narrativa sobre as peças uma vez que se dispensa, pelas razões já evocadas, o programa museográfico) e objectifica a exposição como lugar de organização de saberes.

Tratando-se assim de objectos que pertencem ao universo morfológico-funcional das alfaías litúrgicas e que dimanam de uma produção de tipo colonial (isto é, a selecção dos objectos através da amostra de estudo, ponto III.1.3), os conceitos base do programa expositivo terão que ser a *explicação* dos termos e significados católicos e coloniais das peças e a *multiplicação* das interpretações sobre as mesmas. Ou seja, procurar-se-á dar

⁶⁸⁷ “We used to build collections of objects. Now we can make collections of information, too. Objects were the centre of our world in museums. Now, information, technology, and digitalized multimedia in particular, make it possible to store these associations: to capture the information dimension of the collections.”, Keene, S. – *Digital Collections. Museums and the Information Age*. Oxford: Butterworth Heinemann, 1998, pp. 1-2, cit. in Barbosa, Maria Helena Ferreira Braga – Web Site Stories, p. 138. E neste sentido, como também já se referiu no ponto III.2.1.6, na construção da informação não interessa só a que respeita ao objecto mas a associação de outras complementares, dissonantes, estranhas, novas.

uma maior atenção ao processo pelo qual o conhecimento é produzido e divulgado⁶⁸⁸. Os cenários virtuais forneceram as alternativas formativas e lúdicas que o tratamento *online* de colecções artísticas potencia.

Competirá aos/às conservadores(as)/curadores(as)/investigadores(as) fazer o equilíbrio adequado dos discursos imanentes aos objectos, possibilitando (prevenindo) a hipótese de que peças de considerável interesse plástico, estético e/ou histórico sejam exclusivamente reduzidas a um enquadramento de cultura material.

Como se disse, um objecto não está imbuído de uma qualquer qualidade em si mesmo⁶⁸⁹. Aparte a sua materialidade, as qualidades que lhe são atribuídas derivam de uma escala de valores e interesses que muda de sociedade para sociedade, de época para época, de intenção para intenção: uma moeda romana foi em tempos um objecto que serviu para transacionar bens e que, hoje em dia, não tem qualquer valor fiduciário; uma colcha quinhentista com motivos heráldicos não é certamente utilizada quotidianamente para cobrir uma cama; uma pedra de bezoar (à qual foi associada em tempos funções terapêuticas e preços variáveis) não irá com certeza ser ingerida por qualquer um de nós; o ideal de beleza forjada nas costas mediterrânica pelas chamadas civilizações pré-clássicas e clássicas não tem colhimento universal.

Por conseguinte uma das alternativas facilitadas pela proposta expositiva em apreciação é a possibilidade de repensar as construções museológicas que tendem a exaltar e valorizar a identidade local. Ou seja, sendo os museus (e as exposições) lugares de memória – e aqui de maneira particularmente relevante, já que além de se tratar de uma tese em história, aborda também objectos cuja historicidade é profundamente etnicista – dever-se-á ter em consideração o uso indiscriminado de expressões e significados como “memória colectiva”.

Esta questão coloca-se em dois patamares. Por um lado, na problematização da pergunta sobre até que ponto existe de facto um sujeito colectivo com função de recordar. Por outro, na tentativa de evitar algum facilitismo e extrapolação em torno das

⁶⁸⁸ Ver Macdonald, Sharon – “Expanding Museum Studies: An Introduction”. In *A Companion to Museum Studies*. Sharon Macdonald (ed.). Malden, MA/Oxford/Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2006, pp. 1-12.

⁶⁸⁹ Para além da argumentação apresentada no ponto I.4.2, recorde-se que Arjun Appadurai discute no seu ensaio de 1986 que as trocas (*exchange*) criam valor (que não tem a ver com valores comerciais ou monetários), valor esse que é incorporado nas próprias mercadorias. Na visão de Appadurai, os objectos em si não têm outro valor que não aquele dado pela humanidade, Appadurai, Arjun – “Introduction: commodities and the politics of value”. In *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 3-63.

ideias generalizadas do “Outro” (que parte da ideia de que existe um “nós”), do “diálogo cultural” (que se manifesta quase sempre através de um monólogo), do multiculturalismo⁶⁹⁰, do Oriente⁶⁹¹.

É neste sentido que o recurso à metodologia de interpretação proposta por Homi Bhabha sobre a existência de “um terceiro espaço” cultural, de interstícios, da ideia de espaços *inbetween*, resultante do rescaldo de duas culturas vivenciando dinâmicas de conflitualidade e harmonia e onde se elaboram novas estratégias de individualidade, é particularmente interessante quando aplicada à análise de alguns destes objectos⁶⁹².

Por outro lado, não convém cair no extremo oposto de, dando voz aos discursos que até então se mantinham silenciados (colonização, opressão religiosa, minorias, género, etc.), se reproduza uma inquestionada “beatificação do oprimido”, como se na relação de um poder mais forte sobre outro mais fraco não houvesse semelhantes níveis de violência e resistência.

Todos os museus (todas as exposições) têm um ponto de vista que é o seu e constroem certas narrativas à custa de outras. Não há como impedir isto, haverá sempre lugar para a contestação. O que o pós-modernismo nos ensinou é que existe mais do que uma história para contar e, entretanto, ao contar a “nossa” façamos por ser o mais claros e transparentes possíveis para evitar equívocos que conduzam, em última instância, à interpretação pelo público daquilo que não queríamos dizer⁶⁹³.

⁶⁹⁰ Ainda que o termo possa ser utilizado também num sentido descritivo, a teorização em torno da dimensão ideológica, política e social do mesmo tende a sobrepor-se-lhe, expressando com maior veemência as dificuldades de uma suposta integração que acabou por conduzir à constituição de guetos sociais, culturais e económicos. Sobre este assunto ver Andrew Heywood – *Key Concepts in Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.

⁶⁹¹ Que não são exclusivas, não se pense, do horizonte português. Veja-se como exemplo (entre inúmeras outras hipóteses), a exposição realizada entre 17 de Dezembro de 2009 e 20 de Junho de 2010 no Museu Nacional de Artes Decorativas de Madrid cujo programa expositivo se desenvolveu em torno da conceptualização de “Fascinados por Oriente” que pretendia “analiza[r] las relaciones culturales entre Extremo Oriente y Europa desde el punto de vista occidental” e que tinha na capa do pequeno dossier publicado a propósito da mesma, uma figura feminina inspirada na *manga* japonesa e um leque de *chinoiserie* colocado no rosto da personagem como se da corte de Versalhes em final do século XVIII se tratasse. Lara, Fernando Sáez; Bemis, Sofia Rodríguez e Malagón, Arantxa Chamorro (coord.) – *Fascinados por Oriente*. [Madrid]: Secretaría General Técnica: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación/Ministerio de Cultura, [2009], s.p.

⁶⁹² Bhabha, Homi K. – *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 2004.

⁶⁹³ McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, p. 154.

“As questões aqui propostas assumem que a realidade apresentada por museus é uma invenção – é o resultado de uma forma particular de construir a realidade – que este processo está profundamente enraizado na ideologia da profissão. Os museus não reproduzem meramente a realidade, os museus (re)definem essa mesma realidade no contexto da sua própria ideologia e, por essa razão, devem ser compreendidos como *performers*, *criadores de sentido*, como *práticas de significação*.”, Alice Semedo, Introdução”, in Semedo, Alice e Lopes, J. Teixeira (coord.) – *Museus, discursos e representações*, pp.13-4.

III.3.2.2 – A(s) narrativa(s)

Parti, portanto, da ideia clara de que os museus (mesmo que virtuais) não são receptáculos neutros onde se colocam objectos que nada contribuem para revelar os valores da sociedade com que se agenciam e, logo, podem contribuir para a discussão da (re)formulação desses mesmos valores.

Tendo como ponto de partida as sete peças (uma delas, um conjunto) inventariadas na amostra de estudo, proporia que se criassem dois primeiros níveis de conteúdos: um mais abrangente que através de textos introdutórios, de conjunto e de meta-dados fornecesse informação sobre a contextualização histórica; o outro, elaborado especificamente sobre as peças (interligado com o primeiro nível, certamente), seja na sua vertente de objecto artístico em si seja no desenvolvimento de conhecimento sobre a peça seja, finalmente, na interligação destas com outras colocadas em complementaridade, sequência ou confronto.

Logo, e como já se adiantou aquando da explanação alongada do resultado da aplicação da ferramenta Matriz3.0 (ponto III.2.1), considero essencial que as peças sejam acompanhadas por mapas geográficos e políticos que contextualizem o período histórico em apreço (séculos XVI e XVII), glossários que descrevam os termos usados e cronologias que expressem, por exemplo o âmbito da datação da Estante de missal (III.1.3.6), confiada aos períodos japoneses Momoyama e Edo, bem como de textos de enquadramento histórico, cultural e religioso das geográficas enunciadas nas narrativas das peças.

Dentro dos tópicos dominantes da arte colonial produzida para maneiras de consumo essencialmente ligadas a actividades religiosas, privilegiar-se-ia o desenvolvimento de narrativas sobre as formas de conversão, a sua estreita ligação à autoridade da Coroa – incluindo num quadro de entendimento do Padroado Português do Oriente⁶⁹⁴ – e as diferentes expressões que a mesma teve, de acordo com, quer as formas de espiritualidade das ordens religiosas que tomavam a seu cargo a

⁶⁹⁴ Conjunto de direitos, em questões de evangelização e administração eclesiástica, que a Santa Sé reconhecia a Portugal, numa região que se estendia, grosso modo, do Cabo da Boa Esperança ao Japão. Na prática este instrumento concedia à coroa portuguesa um monopólio, na esfera religiosa eclesiástica que passava, por exemplo, pela obrigatoriedade papal de que qualquer missionário que embarcasse para a Índia tivesse de partir do porto de Lisboa e a bordo de um navio português, ou o direito em nomear (ou confirmar todas as nomeações) para os bispados ou outros cargos eclesiásticos vagos na Ásia. O Padroado começou a ser seriamente atacado a partir de 1622 com a criação da *Propaganda Fide*, que revelava já algum mal-estar de Roma mas, principalmente, a vontade das emergentes potências europeias (designadamente a França) em participar nas vantagens da criação de impérios extra-europeus.

evangelização de determinada comunidade (e que se alteravam no tempo) quer as ambições políticas de cada uma delas, os diferentes mecanismos de acção e de resposta que cada momento desenvolveu e como essa estratégia circunstanciou os eventos ulteriores⁶⁹⁵.

Apresentando-se os objectos artísticos numa vertente de consumo, conviria também abordar este aspecto, através de exemplos concretos que pudessem ajudar a problematizar a questão – e os seus desmultiplicadores –, transversalmente ao historial de vida das peças, que ajudaria a perceber como foram recebidas – quando, onde e por quem – na Europa e se, de facto, foram colocadas desde o início num patamar de fruição diferenciado daquele que era o uso que se lhe dava na Ásia. Ou seja, há margem para um imenso trabalho a ser feito em termos de discurso que encontra paralelo na necessidade de reconstrução da história social (*social history*⁶⁹⁶) das colecções (museológicas, historiográficas, particulares, em antiquários, etc.) de maneira a repensar a ideia corrente de que muitos dos objectos coloniais adquiridos na Europa eram entendidos como *exotica* e inevitavelmente encaminhados para *kunstkamera* e gabinetes de curiosidades.

Concluindo, há diversos níveis de consumo de objectos artísticos que precisam de ser repensados. A experiência ultramarina portuguesa alerta-nos para os que são pura e simplesmente de uso diário, a historiografia e os *Museum Studies* lembram-nos dos que foram coleccionados de diferentes maneiras, o património à guarda da Igreja remete-nos para o universo funcional no qual se enquadram outras categorias, como a sacralização de artefactos (Cofre – III.1.3.7) ou o uso de outros, profanos, em ambientes religiosos (Pote – III.1.3.2).

Esta questão mostra bem a natureza diversificada dos objectos que se englobam na produção colonial e como nos devemos esforçar por tratar os assuntos de forma circunscrita (o que, aliás, vai de encontro à ideia de desagregação em campos de trabalho historiográficos que reuni sob o ponto II.2.7 desta tese).

⁶⁹⁵ “Tempo do império e tempo da fé não avançaram a par e passo. Basta observar como a retórica da conversão, que acompanhava o expansionismo português, se traduziu em acções missionárias organizadas apenas quando a pressão militar sobre as conquistas, do Norte de África, às Índias orientais, começou a parecer quase insustentável. De facto, um programa específico de evangelização, ligado ao projecto de consolidar a autoridade da coroa portuguesa, só emergiu a partir dos anos 30 e 40 [de 1500]...”, Marcocci, Giuseppe – *A consciência de um Império. Portugal e o seu mundo (sécs. XV-XVIII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 369.

⁶⁹⁶ Appadurai, Arjun (ed.) – *The Social Life of Things*.

A contextualização histórica teria que exprimir diferentes níveis de heterogeneidade temporal e espacial, ao invés da generalização que tende a unificar os acontecimentos históricos em grandes blocos de longa duração braudelianos.

A chegada dos portugueses à costa meridional da Índia abriu um novo capítulo nas relações comerciais e artísticas com a Ásia. Se a presença de europeus nos centros mercantis asiáticos não era de facto novidade, a verdade é que a substituição das rotas terrestres pela marítima levou a uma maior rapidez na viagem mas, sobretudo, à manutenção de uma identidade essencialmente europeia. Chegados em barcos aparelhados no porto lisboeta, as tripulações faziam-se acompanhar por bagagens, trajes, comida, hábitos e arcas domésticas, sem o contacto (e absorção) com as particularidades das múltiplas culturas que eram atravessadas pelas caravanas⁶⁹⁷.

Seria por isso fundamental esclarecer a natureza política das diferentes partes do Império (distinguido, por exemplo, a presença dos agentes da Coroa na zona do Índico e a iniciativa privada que dominava a relação com os territórios mais a oriente) e a constituição social e religiosa de Goa, da Índia, da China, da Península Malaia, do Japão do início de Quinhentos, clarificando, por exemplo, que antes do reinado de D. Sebastião (1554-1578) não houve incursões ou conquista feitas a reinos hindus e que durante os reinados de D. Manuel I e de D. João III apenas se atacaram territórios muçulmanos (e que isso condicionou as políticas e a constituição do aparelho administrativo e legislativo goês) ou que só após a morte de Afonso de Albuquerque em 1515 se optou pela sedentarização em Goa como capital do entreposto comercial português no Índico e se abandonou da ideia de cruzada.

E neste sentido, 1580 é entendido por Vitorino Magalhães Godinho (1918-2011) como “ponto de chegada mais do que de partida”, enquanto viragem atlântica de um comércio até então centrado no Índico, e que levou a uma natural convergência dos interesses comerciais portugueses e espanhóis. Segundo Godinho, era a época em que Portugal abandonava os portos marroquinos, assistia à degradação dos lucros do ouro da Mina e tornara-se dependente da prata boliviana e peruana trazida pela Espanha para o comércio na Ásia. Para além disto, havia inimigos comuns (Inglaterra, França e Holanda) que mesmo antes de 1580 haviam levado à união de esforços defensivos

⁶⁹⁷ Jackson, Anna e Jaffer, Amin (ed.). 2004. *Encounters. The meeting of Asia and Europe (1500-1800)*. London. V&A Publications: Anna Jackson e Amin Jaffer, “Introduction: The meeting of Asia and Europe (1500-1800)”, pp. 1-11.

ibéricos, já para não mencionar a massiva adesão de diferentes partidos à coroa Habsburgo face à perda de regalias e às condições criadas que conduziriam a alterações nos seus estatutos sociais e económicos (o que não dizer que não houvesse contestação à união das coroas ibéricas)⁶⁹⁸.

Uma outra dimensão constitutiva da representação inerente à abordagem do tema da religião católica na Índia seria abordar as diferentes espiritualidades missionárias e, inclusive, a desmontagem daquela realidade, começando por esclarecer que, contrariamente à ideia mais comumente aceite, segundo Luís Filipe Thomaz a ideia de evangelização estaria ausente das primeiras expedições no Índico posto que Vasco da Gama foi e veio da Índia convencido de que esta era maioritariamente cristã. Foi Pedro Álvares Cabral que introduziu a dúvida quando em 1501 mandou escrever uma relação em latim pela mão do bispo de Cranganor, D. José⁶⁹⁹.

Este tópico é particularmente importante porque nos remete para o problema da religião e das conversões, áreas de contacto inevitavelmente violentas, e onde se foram jogando fenómenos de resistência (com episódios de extrema agressividade), de integração (visando novas formas de legitimação na ordem social) e de reagenciamento (com a criação de espaços de intersecção que levavam a contemporizações de parte a parte)⁷⁰⁰.

Implícito à narrativa sobre as peças (e sobre o conjunto das peças), buscar-se-iam exames específicos do campo da história da arte: a análise da imagem em si mesma (como é, as características físicas, de execução, etc.); a relação entre o meio e a mensagem, entre a forma e o conteúdo da imagem; a procura da compreensão do agente criador da imagem (incluindo características étnicas, de género, religiosas, etc.); o contexto histórico da sua produção. Para tal, recorreria a algumas metodologias da área dos estudos de cultura visual, designadamente devido à preocupação pela compreensão do complexo conjunto de significados dos objectos, e tendo em conta algumas componentes do “campo de visão”, como a natureza da linguagem que se utiliza para

⁶⁹⁸ Para contextualizações mais pormenorizadas ver Godinho, Vitorino Magalhães – Os descobrimentos e a economia mundial. Lisboa: Arcádia, 1963-1965; Álvarez, Fernando Bouza – *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000; Bethencourt, Francisco e Curto, Diogo Ramada (dir.) – *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Lisboa: Edições 70, Lda., 2010.

⁶⁹⁹ Thomaz, Luís Filipe F. R. – “Os portugueses e a rota das especiarias”. In *De Ceuta a Timor*. Lisboa: Difel, 1994, pp.169-87. Sobre este assunto ver também Sanjay Subrahmanyam – *The career and legend of Vasco da Gama*. New York: Cambridge University Press, 1997.

⁷⁰⁰ Xavier, Ângela Barreto – *A Invenção de Goa. Poder Imperial e Conversões Culturais nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, particularmente pp. 271-379.

explicar a imagem, a identidade daqueles que vêm a imagem (no sentido de prever uma multiplicidade de entendimentos sobre uma mesma imagem que tem um conjunto de códigos que só é partilhado – percebido – por aqueles que o conhecem ou, ainda, que no fabrico dessa mesma imagem podem estar materiais e meios que têm significados diferentes em diferentes culturas, religiões e épocas), e os eventuais cruzamentos culturais que estão constantemente a acontecer e que se espelham nestes objectos⁷⁰¹.

Haveria assim que especificar os graus de discurso quanto ao cofre e à estante, produzidos em contextos geográficos diferentes, Índia e Japão, mas partilhando o facto de nunca terem estado sob administração portuguesa, e incluindo-se, portanto, na produção ultramarina portuguesa que implica um discurso diferenciado do da produção colonial (na qual se inscrevem as outras peças).

Ao abordar o Cofre (III.1.3.7), ter-se-ia que remeter para a geografia e caracterização política, social e religiosa do sultanato do Gujarat, que se manteve independente até 1576, altura em que foi conquistado para os territórios do vasto império mogol por Akbar, o grande (1542-1605), e referir Damão e Diu como os portos com fixação portuguesa, bem como os acontecimentos à volta da necessidade de manutenção desse enclave comercial para a Coroa.

De seguida, construir-se-ia a mediação em volta do objecto, utilizando a informação que foi recolhida nos campos da ficha de inventário, salientando o uso da caixa gujarate como “cofre-relicário de São Vicente”, depois da contextualização da materialidade do objecto, ou seja, a sua função primeira enquanto caixa, enquanto receptáculo para conter algo.

Começando pela morfologia da peça, pelos materiais, técnica e artesanaria, que remete para um universo que não é o português. Este objecto exprime a existência de uma relação comercial que conduziu a experiências artísticas (que incluem a presença de uma montagem, provavelmente goesa, que exprime na sua essencialidade material a natureza dinâmica do artefacto [aparentemente] “acabado”). Os objectos são criados, usados e reusados e as suas vidas interagem com a dos artistas/artesãos que os produziram e com a das pessoas que os usaram. São estas “vidas sociais” dos objectos artísticos que penso ser uma das metodologias mais estimulantes para abordar, também,

⁷⁰¹ Plate, S. Brent (ed.) – *Religion, Art, and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader*. New York: Palgrave, 2002, p. 5.

os artefactos coloniais, já que muitos deles, fosse pela função inicial fosse pela refuncionalização e reutilização, adquiriram significados e *vidas* que antes não tinham.

Neste sentido, um dos episódios de vida do cofre (a penúltima, refira-se, já que até ver a última, e que cumpre neste momento, é de objecto museológico) foi a de servir de relicário onde se depositaram o que se acreditava serem os ossos do santo padroeiro de Lisboa, Vicente⁷⁰². Em suma, mesmo quando se conferiu ao cofre uma intenção cerimonial e uma sacralidade que não tinha na sua vida anterior enquanto objecto, a materialidade do mesmo impôs-se, já que (mesmo que condicionado pela efeito trágico dos acontecimentos) a caixa foi escolhida por ter resistido ao terramoto mas sobretudo porque era apropriada, ou seja, porque a sua aparência expressava no plano do material, do tangível, a superior função que lhe era consignada de guardar os vestígios físicos da santidade. Ao seu modo, o que assistimos aqui é à monumentalização do sagrado, o que constitui um paradoxo face à doutrina da fé católica e à prática pastoral de abnegação e pobreza. Ainda que, por outro lado, esta monumentalização seja a maneira mais evidente de apreensão da densidade, da dimensão sagrada do objecto e expressando-se, portanto, como fonte de poder (de controle), em última instância, da Igreja.

Este entendimento, que deve ser partilhado com outros, e designadamente com o religioso (que contextualize o que é uma relíquia, que significados sociais e religiosos tinha, o que era e o que é a santidade, qual a história de São Vicente e porque razão é patrono de Lisboa), parece-me justificar a escrita do cap. 4 da parte I e ajuda-nos a perceber as dificuldade em ultrapassar alguns dos aspectos que ali ficaram escritos.

Construir narrativas e, em última análise, expor estes objectos (possibilitando assim as inter-acções com as pessoas que os veem) é contribuir para a continuação da história das *suas* vidas.

A história da vida deste cofre, uma peça de inegável excepionalidade seja qual for a época que se tenha em consideração, levanta problemas muito interessantes e complexos para o actual estado dos estudos sobre arte produzida no Estado do Gujerate para encomenda europeia. Conforme se lê no *Inventário* de 1887, o cofre de madrepérola já se encontrava na Sé de Lisboa antes do terramoto. O que o texto nos diz

⁷⁰² Estes episódios remetem-nos, contudo, para a problemática já abordada na parte I, cap. 4 sobre os limites do sagrado e da questão da arte sacra, uma vez que, e sem querer demorar-me no tema, aparentemente, o cofre mantém no seu interior os supostos ossos de S. Vicente, ou seja, as relíquias, apesar de estar inserido num percurso expositivo (e, logo, com dispositivos, actuações, representação e comportamentos) absolutamente profanos (ver Fig. 45C).

também é que as relíquias de S. Vicente foram encontradas na capela-mór e depois colocadas dentro do cofre, e não, como por vezes é interpretado, que as relíquias se encontravam dentro do cofre que estava na capela que ruiu com o terramoto (esta foi também uma das razões pela qual denominei o objecto de cofre e não de cofre-relicário ou outro). A verdade é que a caixa está em exposição num local com acesso ao público, pelo que perdeu a sua função de receptáculo de relíquias; por outro lado, como a documentação atesta, se teve capacidade para albergar os ossos do santo Vicente depois do terramoto, é porque não estava a cumprir qualquer função litúrgica. E, a de relicário, que manteve durante anos, deve ser registada na biografia da peça mas, neste momento, tem também outra, a de um objecto museológico⁷⁰³.

Em muitos sentidos, o discurso da historiografia da arte é fundamental para revitalizar a função original e perceber a recepção coeva do artefacto religioso, uma vez que a “sanitarização” que foi operada sobre os mesmos aquando da musealização (e, na situação do património do Patriarcado, o desuso), levaram ao progressivo desconhecimento sobre a sua utilização e significados. É o que fica bem expresso pelo Sacrário (III.1.3.3), peça sobre a qual ter-se-ia que começar por dar resposta à pergunta: o que é um sacrário e para que serve? (ver campos Descrição e Documentação Associada da ficha de inventário). E esta resposta é fundamental para perceber a peça. Tudo o que se lhe possa acrescentar só terá plena compreensão e fruição depois de se perceber que função servia e qual a sua significação simbólica⁷⁰⁴.

Estes artefactos não têm percursos estáticos pelo que, por paradoxal que possa parecer, é precisamente no campo do aprofundamento da relação entre a coisa material e o ser humano que a função litúrgica de alguns objectos (seja qual for o momento da *sua* história em que desempenhou esse papel) é chamada à compreensão, não já pela

⁷⁰³ Ainda a este propósito leia-se a definição proposta no livro de normas de inventário para mobiliário sobre o que é um relicário e a sua sub-tipologia, cofre, caixa ou arca-relicário, Sousa, Maria da Conceição Borges de e Bastos, Celina – *Normas de inventário: Mobiliário*, p. 113 e em Alves, Fernanda; Ferrão, Pedro Miguel; Carvalho, Rui Galopim de e Maranhas, Teresa – *Normas de inventário. Ourivesaria*, p. 103.

⁷⁰⁴ “They no longer threaten because they no longer function [os objectos que foram laicizados]; that is, they have shed their historical usefulness and their power. We historians strive to reinvest such objects with their ancient meanings, yet understood within a disassociated and tranquil space of discourse. (...) Art historians and curators thus are involved with the production of meaning and with preservation. When faced with a sixteenth-century chalice how do we label it? Does the curator focus on its function as an object of religious ritual whose value is conditioned by its use to a specific community? Should it rather be assigned to the category of materials and techniques of workmanship, a point of view that places the maker over the user?”, Virginia Chieffo Raguin em “Introduction. Art and Religion: Then and Now”, in Raguin, Virginia Chieffo (ed.) – *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*. Franham/Burlington: Ashgate, 2010, p. 7.

“catolicidade” dos mesmos, mas pelo fundamental ultrapassar da redução das coisas ao estado de signos e valores, através da evocação da sua individualidade própria. Assim, interessaria saber quem era o Conde de Vila Nova de Portimão que surgiu nomeado no catálogo *Encontro de Culturas* (1994), o que fez e porque razões ofereceu o sacrário de filigrana prateada goesa à Igreja de Santos-o-Novo (ponto III.1.3.3), conferindo assim ao objecto mais significados do que a da mera função e materialidade⁷⁰⁵.

Devido à sua função, esta peça foi sendo exposta associada a conteúdos e leituras religiosas mas, se olhado sob outros prismas (em que se incluem as valências abertas pelos campos do inventário: materiais, técnicas, modos de produção), pode contribuir para um alargamento de discurso. Perceber quais as condições de encomenda de uma peça destas – o conde de Vila Nova de Portimão exerceu um cargo no aparelho administrativo imperial? Qual? Que outras encomendas poderia ter feito em Goa? E a tê-las feito, a quem ofereceu o quê? E que motivações estão por trás da oferta de uma píxide e da sua caixa àquela igreja específica (e todos os presentes pressupõem reciprocidade) –, particularizam uma pré-condição que não pode ser ignorada, que faz parte da sua biografia de agenciamento e exprimirá situações de fusão ou desfasamento que merecem atenção.

A posse e uso de determinados objectos aduz estatuto social, o que, antropológicamente pode ser trabalhado como uma das formas de criação de laços intergeracionais mais comuns e arreigadas nas chamadas sociedades ocidentais, que ainda tendem a olhar para si próprias como evoluídas em comparação com outras que consideram mais primitivas. Evocando, muitas vezes, razões de prática entre artefactos, noções de herança e incorporação de significados naqueles para elaborar discursos distintivos – sem se aperceberem que praticam actos com valores e âmbitos semelhantes aos das sociedades que compararam, desfavoravelmente –, esta seria uma das linhas de estudo a explorar, procurando entender que objectos de arte colonial participavam em que cerimónias e em que práticas rituais dentro das mesmas.

Os têxteis de aparato, como a casula, a dalmática, os manípulos e a estola bordada chinesa (Paramento – III.1.3.4) colocam a questão do objecto artístico colonial num patamar diferente do da mera comercialização global. Com efeito, aqui não se trata

⁷⁰⁵ Bonnot, Thierry – “Biographies d’objets”, pp. 2-4: (consultado em 2013.12.04) <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hhVZhIKzBDIJ:www.dijon.fr/appe xt/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/Biographies%2520d'objets.pdf+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt>.

da importação massiva de têxteis de algodão de qualidades diferenciadas consoantes as funções que iam servir e que eram transformados na Europa. Estas formas materiais não eram uma maneira furtiva de cobrir o corpo humano – e, tratando-se de paramentaria religiosa, será mais evidentes – mas antes uma objectificação que levou à criação do próprio traje. Ou seja, as exigências físicas e simbólicas do uso de uma casula e dalmática transformam toda a relação de quem a envergar com o espaço, com o movimento, com os outros, estabelecendo uma hierarquização na conexão e transportando para os actos em que participam uma solenidade que dispensa o ritual em si.

Este aspecto é particularmente interessante quando articulado com um dos campos de trabalho mais tradicionais da História da Arte: a leitura iconográfica dos símbolos inscritos nos objectos. Repare-se que não me interessa tanto a identificação e argumentação em torno do que querem dizer os motivos decorativos – flores (peónias, em diferentes estádios de floração) e ramagens – ou iconográficos – aves, possivelmente uma fénix – mas antes, e precisamente, a discussão contrária, isto é, até que ponto a iconografia era necessária para transmitir uma mensagem quando a materialidade do objecto e a relação de uso que estabelecia com o portador conferia ao mais singelo acto um peso cerimonial que ultrapassava em muito qualquer convenção sobre o que eram os signos cristãos?

Em suma, mesmo que o crente ou o prosélito não partilhassem o conhecimento sobre a doutrina e simbologia católica, era possível partilhar de um momento sagrado e mesmo participar num rito cristão através do simples envolvimento (não necessariamente activo) na solenidade. Do mesmo modo, a análise de temas como o da utilização de fio feitos de metais nobres ou em seda e a opção por determinadas cores – que revelavam acesso a fontes corantes diferenciadas, caras ou raras – adquirem contornos bem mais significativos (e discursivos) potencialmente mais interessantes que a insistente leitura iconográfica.

Que se verifica também na cerâmica, designadamente no Pote *míng* (III.1.3.2) que revela uma qualidade técnica inferior a outras exemplares muito semelhantes.

Um pote congénere da Casa-Museu Anastácio Gonçalves (n.º inv. 47; Fig. 30) apresenta nos nós das bandas brancas que o decoram um motivo com cabeças de *ruyi* no

centro e nas extremidades⁷⁰⁶, já no pote em apreço a situação é bem mais estilizada: um simples centro com as pétalas e uma barra a toda a volta, desenhada com rudeza e em aparente citação do motivo mais erudito [Fig. 29C]. Ainda que esteja longe de poder tirar conclusões, é possível colocar como hipótese que a pressão da compra pelos agentes comerciais europeus, aliado a uma menor atenção quanto à qualidade intrínseca do objecto (fosse por desconhecimento fosse porque era mais importante transportar, e transportar em quantidade, do que em qualidade), tenha levado a uma produção mais descuidada que preenchesse as necessidades da encomenda e que dificilmente teria comprador dentro da própria China. Esta análise introduz, igualmente, algumas variantes ao problema da dissociação entre a forma (execução do desenho pelo artífice chinês) e a compreensão do significado do que estava a ser feito. O “simples” desenhar de motivos decorativos ou do alfabeto era uma tarefa bem mais complexa do que parece, revelando que aparentemente as dificuldades interpretativas das formas verificavam-se a mais níveis do que o da mera iconografia cristã.

Será também de colocar a questão de até que ponto é que poderemos continuar a utilizar *topoi* como o que enforma a relação da Europa com a China como de continente consumidor, o primeiro, da produção de objectos de luxo do segundo, de forma indiscriminada. Ao contrário do que as narrativas generalistas tendem a reproduzir, quer a pasta grosseira e pesada quer as debilidades técnicas já apontadas no desenho, mostram maneiras transversais e diversificadas de consumo, revelando que ou havia mercado para diferentes qualidades de cerâmica ou a pressão da encomenda era tal que não havia como responder à mesma com qualidade ou, por fim, o interesse do consumo português passava mais pelo uso da cor (o azul e branco que tanto parece ter entusiasmado a produção de cerâmica em Portugal, particularmente a de revestimento) que pela excelência da pasta.

O deslocamento da iconografia cristã para os materiais, técnicas e contextos de produção ultramarina tem também expressão evidente na escultura, em marfim ou madeira, onde era muitas vezes interpretada com uma criatividade que fugia aos cânones estritos e regulares da Santa Sé.

Na amostra de estudo escolheram-se duas esculturas indo-portuguesas, ambas em marfim: um Cristo Crucificado (III.1.3.5) e um Menino Jesus Bom Pastor.

⁷⁰⁶ Maria Antónia Pinto de Matos, “36. Pote”, in Desroches, Jean-Paul, Cabral, João Gonçalo do Amaral e Matos, Maria Antónia Pinto de – *A Casa das Porcelanas*, p. 101.

Conforme já se viu, no que diz respeito a estas peças é muito difícil fornecer informações pormenorizadas sobre autorias. Mas, como se leu na ficha de inventário do Cristo Crucificado, uma descrição criteriosa e um olhar interrogativo podem contribuir para a organização da informação em grupos com características semelhantes, com o objectivo de reunir dados que permitam circunstanciar em termos de “oficina” e de datação o talhe do marfim.

Esta peça poderia, portanto, remeter para Documentação Associada visual e textual reunida para outros exemplares próximos, acompanhados de textos onde se procuraria descrevê-las museologicamente, discorrendo também sobre as biografias daqueles espécimes. Igualmente, poderia remeter para outros Cristos de fabrico indiano na colecção do Patriarcado de Lisboa (nomeadamente porque é a iconografia mais representada) e exemplares em colecções de arte portuguesa, onde fosse possível estabelecer um discurso relacional e comparativo.

Isto permitiria assinalar que, ao contrário do que é normalmente aceite e tido como correcto, a arte colonial portuguesa não espelha apenas o consumo de elite (isto é, as peças que por norma se crê que sobreviveram ao crivo do tempo pela sua excepionalidade estética, e que são normalmente associadas ao consumo de elite e de alguma forma de coleccionismo). Com efeito, a proliferação de escultura de carácter religioso, alguma dela de duvidosa qualidade plástica, espelha antes um mercado ávido e constante. Ávido, pela quantidade de peças existentes, pelo fabrico em série e pelas formas pouco criativas e repetitivas; constante, devido à perpetuação dos modelos e ao carácter missionário e ecuménico das formas que a profusão, por exemplo, de Cristos Crucificados desta colecção, espelha.

Aliado a este aspecto, uma das perguntas que poderíamos colocar é se conseguiríamos perceber quais foram as peças fabricadas por artistas/artesãos convertidos ao cristianismo ou não, indo, portanto, de encontro à ideia da arte sacra como estando imbuída de fé. A resposta terá que ser não. Logo, o que nos diz isto sobre os objectos e a maneira como eram feitos? Diz-nos que teremos que voltar a questioná-los quanto à ideia generalizada de que correspondem à expressão de conversões massivas e de aculturação religiosa. O que os objectos nos mostram é que a sublimação religiosa, a “pureza” da imagem era obtida pela qualidade da resposta técnica a uma encomenda com características muito definidas. Não era relevante a partilha da fé católica e nem sequer a compreensão da mesma.

Esta é uma das áreas que explora a narrativa dos interstícios formulada por Homi Bhabha – e em que se posicionam entre o discurso oficial da pureza da fé e das acções evangelizadoras (que tem reflexo nos mecanismos repressivos e missionários) e as reacções diversificadas aos mesmos, que cobrem desde os agentes que se convertem, aos que dizem converter-se ou aos que optaram por se manter na sua religião, sofrendo muitas vezes as dolorosas consequências disso – nos quais se torna também perceptível que as interpretações menos ortodoxas de certas peças, se não eram comuns aos encomendadores/compradores eram pelo menos largamente toleradas (ou os objectos teriam sido rejeitados ou destruídos) exprimindo outrossim novas formas de devoção, que se espelham paralelamente em desempenhos rituais que se aproximam de algumas práticas locais ancestrais.

Com efeito, e no que respeita à produção de escultura de marfim na Índia (num entendimento cultural que engloba o Sri Lanka), teremos que acrescentar ao uso missionário, a vivência quotidiana em altares privados, em contextos conventuais e eclesiásticos, em oratórios de viagem particulares que circulavam de sítio para sítio⁷⁰⁷. Por outro lado, nada na documentação conhecida nos mostra que houvesse importação massiva de escultura em marfim para Portugal (ou Europa). Enquanto mercadoria, o que importava era a presa do elefante, o marfim como matéria-prima. Ou seja, a escultura em marfim indo-portuguesa e cingalo-portuguesa não era para exportação. E nem teria sentido que fosse: afinal qual a razão para encomendar peças que os santeiros que trabalhavam a madeira faziam com a mesma iconografia na oficina mais próxima? Peças que levavam muito menos tempo a ser entregues, sem o perigo de perda da carga dos navios devido a naufrágios, a ataques piratas (o que fosse) ou sem os constrangimentos inerentes ao transporte, ao pagamento de impostos na alfândega e à possibilidade de os artefactos chegarem partidos.

Isto não quer dizer que não houvesse peças de marfim esculpidas na Índia a circular em Portugal. Mas era em pequenas quantidades, como resultado de ofertas, viajando nas equipagens de religiosos e oficiais que regressavam ao Reino depois dos

⁷⁰⁷ Sobre a importância da imaginária no enxoval de uma freira agostinha e nos rituais quotidianos em Santa Mónica de Goa ver Pinto, Carla Alferes – “Género, mecenato e arte: a criação das *casas de mulheres* em Goa”. *Portuguese Literary and Cultural Studies: Parts of Asia*. Ed. Cristiana Bastos. University of Massachusetts Dartmouth. N.º 17/18, 2010, pp. 51-75.

seus serviços no Império, ou como *encomendas de mão* (pequenas quantidades de determinados objectos que vinham nas bagagens de porão)⁷⁰⁸.

A este propósito veja-se a petição de Isabel Coelho, viúva do capitão João Rebelo de Azevedo, dirigida ao rei para que autorizasse o desembargo de uma encomenda chegada da Índia para o marido, entretanto falecido, enviada pelo filho, Jacinto Rebelo de Azevedo, em Março de 1623. A trouxa (como lhe chamava o documento) seria de pequena dimensão e substancialmente constituída por têxteis (de diferentes materiais e cores), alguma prata e cristais, caixas *da China*, leques e uma única peça de marfim: uma imagem do Menino Jesus⁷⁰⁹.

O que a documentação nos assinala, por conseguinte, é que a porcelana e os têxteis eram os produtos para exportação, transportados nos porões dos navios em grandes quantidades, junto com as especiarias e outras matérias-primas. A restante produção artística colonial tinha circulação para e na Europa mas em dimensão reduzida, conforme é atestado pelo conjunto de cartas trocadas entre António da Gama de Pádua, agente em Lisboa do arcebispo de Goa D. Manuel de Sousa Meneses (?-1684; arcebispo entre 1681 e 1684) e Nicolau Pereira Coutinho, a quem o religioso mandava objectos para Lamego. Estes documentos, quase no limite superior da nossa cronologia, mostram como se processava a gestão na aquisição, envio e distribuição de peças adquiridas na Índia. Neste caso, o arcebispo enviava para Lamego (a sua terra de origem?) e pouco antes de morrer, uma série de objectos comprados em Goa, em pequena quantidade, acondicionada em seis baús: contadores a necessitar de conserto, louça (não especificada), diamantes, colchas e algumas peças de marfim, não especificadas, excepto no caso dos *meninos pastoris*, ou seja os Menino Jesus Bom Pastor (narrativa que teria lugar a partir do objecto do ponto III.1.3.1).

O conteúdo das três cartas transcritas (as que contêm mais informação) revela que consideravelmente mais de metade do texto é dedicada à gestão do negócio e à logística complexa do mesmo. Aliás, como se poderá ler, algumas das peças de marfim

⁷⁰⁸ Sobre este assunto ver Pinto, Carla Alferes – “Looking Through the Eyes of the Child Jesus Good Shepherd: the Carving of Images in the *Estado da Índia*”, texto escrito para o catálogo de uma exposição a realizar em Novembro de 2014 na Wallace Collection em Londres, comissariada por Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe e Jeremy Warren (no prelo).

⁷⁰⁹ Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (daqui em diante AHU), Avulsos, Índia, n.º 7, doc. 82: *Petição de Isabel Coelho, viúva do capitão João Rebelo de Azevedo, escrita pelo irmão, João Coelho, para tomar posse de objectos enviados pelo filho para o marido, entretanto falecido*, s.l., 1623, 16 de Março (ver anexo Documentação, n.º I.2).

Quero deixar expresso o meu agradecimento à grande generosidade de Pedro Pinto que me facultou estes documentos.

chegaram partidas ao destino, o que estava a levantar problemas de pagamento ao agente⁷¹⁰.

Esta situação ter-se-á mantido pelos séculos seguintes, e embora não haja estudos de conjunto que o corroborem, provavelmente até ao final do século XVIII, início do XIX. Era assim ainda na década de 1740 quando o arcebispo de Goa frei Inácio de Santa Teresa regressou ao reino para tomar assento na Sé de Faro. De regresso na nau Nossa Senhora da Conceição capitaneada por Joseph Theodore, fez-se o registo dos caixotes que vinham como carga no navio, entre os quais o n.º 4 que correspondia à bagagem do arcebispo. Conforme se pode ler no documento transcrito em anexo, as quantidades seja de que objectos forem, e tendo em consideração que se tratava de um arcebispo, são exíguas, de pequenas dimensões e, provavelmente, de valor pouco expressivo. De marfim, quatro esculturas: duas da Virgem, um São José e um Menino Jesus; nada mais é escrito sobre qualquer uma delas⁷¹¹.

Esta referência, apesar de adiantada para a cronologia aqui tratada, poderá reflectir o que antes se passava. É particularmente interessante por mostrar o que de facto era importante trazer na bagagem de torna-viagem. Assim, a escultura não abundava (o que é também verdade para a ourivesaria; em toda a documentação relacionada com a partida de frei Inácio de Santa Teresa para Portugal, a única menção que encontrei a ourivesaria foi: “Item A arca da Igreja com a prata, e ornamentos para a Missa [riscado].”⁷¹²). O grosso era essencialmente cerâmica e têxteis (que incluem desde os panos de cozinha, passando por godrins e alcatifas), de uso privado e para a casa.

Por outro lado, e ainda que as referências documentais apresentadas para a escultura indo-portuguesa sejam meros exemplos, repare-se como nenhuma das iconografias mencionadas se refere a Cristos Crucificados que, paradoxalmente, são os objectos mais representados na colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa.

⁷¹⁰ Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (daqui em diante BNP), Colecção Jorge Moser, 332, ns. 3, 7 e 8: Conjunto de cartas trocadas entre António da Gama de Pádua, agente do arcebispo de Goa em Lisboa, e Nicolau Pereira Coutinho, em Lamego, a quem o religioso mandava uma série de objectos, Lisboa, 1682, 22 de Dezembro; 1683, 24 e 30 de Janeiro (ver anexo Documentação, n.º I.4).

⁷¹¹ BNP, Fundo Geral, Cód. 1527: *Lista das encomendas que vão neste anno de 740 na Nao Nossa Senhora da Conceição*, fs. 420v.º-421, [Goa], 1740 (ver anexo Documentação, n.º I.5).

⁷¹² BNP, Fundo Geral, Cód. 1527: *Lista das encomendas que vão neste anno de 740 na Nao Nossa Senhora da Conceição*, f.º 425 v.º

Porém, escolhi propositadamente um Menino Jesus Bom Pastor na selecção de peças para a amostra de estudo, e que seria obviamente incluído no circuito expositivo. Estas peças, que têm diversos graus de complexidade formal – uns mais desenvolvidos em socalcos, com iconografia diversificadas e pormenorizadas, e outros, com narrativa mais reduzida, e apenas um ou dois níveis de explanação – são sem dúvida das mais interessantes do ponto de vista da elaboração dos discursos.

Embora já se tenha escrito muito sobre eles, haveria que fazer um trabalho de síntese das várias teorias desenvolvidas na busca de *uma* interpretação e procurar nas fontes documentais referências mais concretas às peças (o que se tem revelado difícil devido quer à exiguidade descritiva quer à dificuldade em encontrar uma nomeação comum e continuada destas peças⁷¹³) que permitissem constituir um núcleo seguro de informação a partir da qual se reavaliasse a análise. A argumentação que proponho em relação a este tópico posiciona-se precisamente no âmago do que tem sido o discurso subjacente à realização desta tese: a imagem do Menino Jesus Bom Pastor indo-português será daquelas em que mais se ganhará em utilizar as metodologias do *terceiro espaço* de entendimento em contexto colonial (ou seja, aquele que não reproduz o discurso de colonizador nem de colonizado mas de algo *inbetween* que postula a formação e existência de outras identidades), e que na vertente artística remete também para a noção de *obra aberta* no sentido de obra terminada quanto à forma mas aberta a múltiplas significações quanto ao conteúdo.

É a materialidade do objecto artístico que possibilita a “leitura” do discurso objectificado deste terceiro espaço⁷¹⁴. Isto é, por condicionante que a encomenda fosse, o Menino Jesus Bom Pastor não era uma emanção natural das mãos do artesão. A qualidade plástica das formas que o mesmo obtinha revelavam o maior ou menor domínio do ofício, mas ao ser feito, o artefacto transformava-se no objecto cultural em que o mesmo artesão via a sua própria identidade.

Neste sentido, a minha proposta de discurso sobre este objecto artístico procuraria reunir o máximo de informação que permitisse construir uma narrativa que colocasse em foco essa especificidade, ao invés de privilegiar, pelo contrário, o registo de “autenticidade identitária”, ou seja, a particularização do que é português, do que é europeu, do que é hindu, do que é islâmico, etc., que passa por práticas de “purificação”

⁷¹³ Sobre este assunto veja-se Osswald, Maria Cristina Trindade Guerreiro – *O Bom Pastor na Imaginária Indo-Portuguesa em Marfim*, pp. 73-4.

⁷¹⁴ Miller, Daniel – “Materiality: An Introduction”.

que tendem a enfatizar o “nosso” próprio estatuto em detrimento do carácter híbrido da prática que o objecto (dialecticamente) fez e reflecte.

Por fim, a Estante de missal (III.1.3.6), feita de laca, *maqui-e* (pó de ouro) e *raden* (madrepérola), um objecto que assim descrito encaixaria rapidamente num discurso sobre o exótico na arte resultante da experiência ultramarina portuguesa. Todavia, estou segura que este não seria possivelmente o objecto que mais rapidamente seria associado pelos públicos deste projecto virtual ao exótico. A realidade é que a função da peça permite desde logo um contacto com a mesma que facilita, a um momento, o processo de contextualização e, a outro, a diluição da suposta excentricidade que materiais e técnicas confeririam ao objecto⁷¹⁵.

Neste sentido, seria igualmente importante disponibilizar informação textual que circunstanciasse a arte *namban* como fenómenos de consumo e expressão do poder nipónicos (que não necessariamente, deste objecto específico)⁷¹⁶, uma abertura discursiva que incluiria meta-dados sobre a arte japonesa, a reconstrução dos ambientes palacianos em algumas zonas do arquipélago e das vivências partilhadas com os objectos.

⁷¹⁵ “The exotic is produced by a process of decontextualization: taken from a setting elsewhere (it is this “elsewhere” which renders it exotic), it is transferred to a different setting, or recontextualized. It is not the «original» geographic or cultural contexts which are valued, but the suitability of the objects in question to assume new meanings in a new context. (...) exoticist representation is indifferent to ethnographic or geographic precision and tends to serve imaginative rather than concretely political ends”, Mason, Peter – *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 3.

⁷¹⁶ Campos, Alexandra Curvelo da Silva – *Nuvens douradas e paisagens habitadas*, pp. 143-233.

Parte IV – Considerações finais

Chegados ao último cap. deste texto, valho-me da circunstância para salientar que não o interpreto como uma conclusão, como se de um fim se tratasse, particularmente quando se segue a um ponto intitulado de “A(s) narrativas(s)”, onde tudo se encontra em aberto. Estruturei as considerações finais, portanto, de acordo com esse princípio, articulando o que se escreve entre a avaliação das velhas e a projecção das novas problemáticas.

Como julgo ter deixado claro ao longo da reflexão que conduziu à escrita desta tese, não é tanto o sistema de classificação que está implícito à institucionalização do objecto (ou seja, a forma como o social categoriza as coisas) que condiciona o seu entendimento, mas mais os discursos que são produzidos sobre ele (isto é, a forma como o social representa as coisas).

Esta situação coloca-se com particular acuidade no caso dos museus mas não é estranha a um posicionamento que entende e normaliza o património da Igreja num quadro de bens culturais móveis.

Relembrando a interpretação foucaultiana de que todos os sistemas (entre os quais se incluem os museus) são instrumentos de controlo e hegemonização do conhecimento (o que nos deverá permite acautelar excessos discursivos⁷¹⁷), será útil ter em consideração que os museus/as exposições possuem uma autoridade peculiar no que respeita ao reconhecimento popular sobre as versões de conhecimento que veiculam (*a verdade*), pelo que, ganhar-se-ia em ter mais do que uma possibilidade interpretativa sobre os objectos e em comunicar informação formativa – com margem para a interrogação e construção feita por cada um de nós – e não cumulativa, isto é, fundada em certezas inquestionáveis e “heranças identitárias”.

Por isso, voltemos ao início e à averiguação de que sentido faria hoje em dia a constituição de colecções de arte colonial em Portugal. Como em quase todas as situações, não há uma resposta (ou solução) única. Do meu ponto de vista, e como deixei expresso no ponto III.2.1, classificar as peças artísticas enquanto tal, isto é coloniais, não é determinante. Mas há duas boas razões para reflectir sobre os objectos

⁷¹⁷ Já que há também que ter em conta “toda a linguagem depositada pelo tempo sobre as coisas”, Foucault, Michel – *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 1988 [Paris: Gallimard, 1966], p. 180.

que partilhem essas características em conjunto. Uma razão mais prosaica e concreta, que passa pela possibilidade de internacionalizar e dar visibilidade ao património artístico que se inscreve numa teorização de arte portuguesa (e essa possibilidade, no contexto museológico nacional é como sabemos, grosso modo, relativamente escassa). A segunda, que deve estar subjacente às preocupações da primeira, mas que passa essencialmente pela necessidade (e potencialidades) do conhecimento destas peças a nível artístico, cultural e identitário (isto é: que partilha de várias identidades⁷¹⁸), em que a materialização do objecto artístico resultante da experiência ultramarina portuguesa, seja compreendida enquanto fenómeno social, nas suas vertentes técnica e funcional, mas também plástica, simbólica e ideológica, ou seja, em que discursos antagónicos como colonizador/colonizado, ou narrativas sobre o Outro, a globalização, a trans-culturalidade e afins, sejam de facto pensados e alvo de crítica diferenciada e não, tendencialmente banalizados.

Esta “banalização” não é consequência exclusiva do desinteresse. É o corolário de diferentes sintomas, entre os quais se inscrevem, com um peso significativo, a própria historicidade dos sistemas, das instituições e das *coisas*, sejam elas quais forem. Desta constatação faz parte a interrogação sobre quais as razões profundas que estão por trás do facto de a arte colonial fazer parte das colecções dos museus nacionais.

A resposta não é fácil e também não pode ser dada com esta tese. A questão é que, independentemente da realidade que tenhamos hoje, para responder com propriedade a esta pergunta ter-se-ia que colocá-la como enunciado do problema, abarcando uma metodologia que fizesse a história comparada da vida de cada uma das instituições (nacionais e estrangeiras) que exibem arte colonial de diversos países. Isto é, perceber se no início da criação dos museus nacionais de arte (portugueses ou outros) os objectos coloniais pertenciam ou não a essas colecções e o que levou a que, no caso de terem pertencido, serem deslocados para outros museus e/ou outras colecções, criados (ou não) de novo.

Implícita a esta metodologia está o problema mais vasto e apaixonante que requer uma investigação baseada no estudo dos artefactos, mas também na compreensão de se e como teorias etnicistas e antropológicas emergiram na construção do Império

⁷¹⁸ “Fixity of identity is only sought in situations of instability and disruption, of conflict and change.”, Young, Robert J. C. – *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London/New York: Routledge, 1995, p. 4.

português ao longo do tempo e como foram recicladas em políticas coloniais (assumidas ou não) e práticas de sociabilidade no Reino e no Império, e de que maneiras as mesmas se colaram aos objectos. Em suma, o estudo indissociável dos mundos material, social e intelectual que forjaram as colecções museológicas e os entendimentos sobre as mesmas.

Por conseguinte, a pergunta que há a colocar neste momento é antes: de que maneiras poderão os museus de arte portuguesa mostrar/representar os objectos de arte colonial? E, embora a resposta não seja igualmente fácil, alguma da reflexão elaborada ao longo da construção desta tese poderá ajudar à resposta.

Assim, há, como se leu, a história da vida das instituições e o seu enquadramento político e cultural que, como vimos na parte II, foi muito dominado por narrativas de apropriação nacionalistas, inicialmente de pendor identitário e depois patriótico, que deu lastro e continuidade a um discurso que já vinha condicionado pela recepção dos próprios objectos dentro dos universos das exposições universais, e depois, museológico.

Esta situação, que não é exclusiva de Portugal e se repetiu noutros países, tem sido nas últimas décadas paulatinamente alterada, seja por visões tão patrióticas quanto as portuguesas mas de índole bem mais gregária que levam à deslocação das colecções do universo da “arte nacional” para outro (veja-se a situação do Museo da América em Madrid criado em 1941), que pode reproduzir discursos mais conservadores ou não, seja por reformulação do olhar e entendimento sobre as colecções que, mantendo-se sobre o mesmo tecto, são trabalhadas autonomamente e nas suas especificidades e depois reavaliadas em termos de exposição (individual) e de museu (conjunto).

Ainda sobre a recepção dos artefactos museológicos, e no caso do indo-português (e extensivamente, da arte colonial portuguesa) a partir do momento inaugural – que, entendo, se estende por duas grandes situações: a iniciativa da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola em 1882 e o arrolamento de bens públicos de finais de Oitocentos, início de Novecentos, unificado pelas incorporações levadas a cabo na sequência da Implantação da República em 1910 –, fica patente o condicionamento subjacente à teorização da arte como “ornamental” ou “decorativa” e ao primado do estabelecimento de uma aliança entre arte e técnica.

Surgida na sequência do processo de industrialização europeia, de que a Inglaterra foi pioneira, não admira, por isso, que tenha sido também aí que o assunto tenha tido desenvolvimento mais pragmático. Procurava-se criar um escol de *designers* com formação estética e ofício, ao mesmo tempo que se reagia aos excessos académicos artísticos que à força de repetir modelos classicizantes e académicos, os esvaziara de significado.

E se a produção em série não era algo completamente novo para o ser humano, a verdade é que a introdução da máquina e a ausência do impulso criador do artista suscitara reflexões em torno do impasse entre o útil e o belo. A Grande Exposição Universal de Londres em 1851 – cujo nome oficial é “Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações” – adoptou portanto a questão do ornamento como tema de discussão⁷¹⁹.

E foi com 1851 que Portugal iniciou o seu percurso de expositor internacional, ainda que ausentes estivessem, de facto, as “artes industriais” e o Império. As “artes industriais” (no seu âmbito restrito de indústria e enquanto tópico que promovia os acesos debates sobre qual o modelo económico a adoptar para o “progresso” de Portugal⁷²⁰) manter-se-iam ausentes por mais algum tempo, mas o Império marcou presença logo na exibição seguinte.

O facto de os artefactos do Império continuarem a ser expostos em ambientes que recriavam cenograficamente as épocas em que tinham sido feitos – momentos

⁷¹⁹ O ornamento, que se queria acrescento distintivo à produção industrial de bens de consumo de uma sociedade de abundância que criava necessidades, “converte-se no próprio símbolo da história, testemunhos das características da nacionalidade, sendo por isso estudado, imitado e divulgado, simultaneamente como fonte de inspiração formal, patrimonial e identitária.”, Ferreira, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa: A Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e materialização*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 5.

⁷²⁰ De que faz parte a Sociedade Promotora da Indústria Nacional, criada com o objectivo de ultrapassar a crónica dependência comercial de Portugal, e que preconizava a modernização do país através do desenvolvimento industrial. Previa no seu “Programa” a instrução pública, e recorrendo para tal a um conjunto de instrumentos que iam da publicação de textos e desenhos ao fornecimento de modelos, passando pelo estabelecimento de um “Depósito das Artes”, ou seja, um museu de desenhos, modelos e máquinas, “o qual para instrução do publico, e muito particularmente dos artistas, seja patente a todos em dias determinados”. A intenção museal era reforçada pelo facto de Cândido José Xavier, primeiro director da Sociedade Promotora da Indústria Nacional e ajudante-de-campo de D. Pedro, ter dado logo em Abril de 1833 conhecimento da intenção do futuro rei em mandar fundar no Porto um museu de pintura e estampas. “Programa. Sobre a criação da Sociedade Promotora da Industria Nacional”. *Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional*. Caderno n.º 1, Maio 1882, p.6 e José-Augusto França – *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981, vol. 1, pp. 234-5, ambos cit. em, Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri, 2011, pp. 26-7, notas 26 e 28.

históricos congelados no tempo –, associados ao surgir das manifestações públicas de identidade e nacionalismo (como se viu no cap. 1 da parte II), reunidas nos pavilhões étnicos e temáticos das grandes exposições internacionais e universais iniciadas em meados do século XIX⁷²¹, levou a que concomitantemente vários países europeus abrissem os seus museus nacionais, com o intuito de promover “national and regional identity and preserve indigenous cultures against the homogenizing forces of modernity”⁷²², onde as artes decorativas esgrimiam valores de especificidade e qualidade técnica *excepcionais* (únicas).

Deste modo, e numa altura em que a divisão entre artes maiores e menores começava gradualmente a ser posto em causa e em que o indo-português era essencialmente entendido como “industrial” (no sentido de manufactura que vimos na parte II), aquilo que se convencionou chamar e expor como artes decorativas (entendido no sentido mais amplo, englobando a produção historicamente aquém das artes desencadeadas pela indústria) deve mais à história da criação dos próprios museus do que à reflexão daquilo que poderia ser o decorativo, o *design*. Nas palavras de Andrew

⁷²¹ “A procura de renovação das artes decorativas portuguesas no final do século XIX foi informada por uma ideia artística nacionalista, apoiada nos recursos «pitorescos» do país, a que insistentemente Rafael Bordalo Pinheiro fez alusão no *Álbum* dos seus *Pontos nos ii* dedicado à exposição de 1889. O seu programa para a decoração do nosso pavilhão visou fundamentalmente, que esta *exposição saísse do vulgar e tivesse um carácter absolutamente português*; para tanto ele contava com os «recursos pittorescos [que] o paiz dispõe, para se collocar dignamente ao lado dos paizes que teem um carácter seu e uma vigorosa tradição nacional.» (*Pontos nos ii. Exposição Universal de Paris. (Álbum)*. Dezembro 1889, p. 9, cit. in Souto, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, p. 217), ideia que é recorrente no panorama nacional: “Como António Ferro bem explicou, a «Campanha do bom gosto» nascera «não do culto da arte antiga ou moderna» ou da transformação das coisas por via de uma delas, mas «fruto da intenção de imprimir nas nossas arquitecturas, nos nossos ambientes, e nos nossos produtos industriais», uma «determinada graça», um determinado «toque» (...) A medida dessa intervenção seria dada pela «conjugação harmónica dos elementos plásticos (...)». Mas nada era, obviamente, dito sobre o que deveria ser ou em que alicerçava essa «harmonia» que assim se impunha. Isto é ainda mais evidente para a arquitectura, sobre a qual, no que diz respeito ao «bom gosto» que se alicerçava na procura de um «estilo próprio que se harmonizasse com o clima, a paisagem, os costumes e a índole do povo» (...).”, Acciaiuoli, Margarida – “O duplo jogo da arte e do poder”. In *Arte & Poder*. Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (coord.). Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2008, pp. 13-24 [20].

Para um entendimento da posição de Joaquim de Vasconcelos (que apoiou a “visão rústica” de Rafael Bordalo Pinheiro para o pavilhão de 1889 em Paris) ver Leandro, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936). Historiador, crítico de arte e museólogo*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008, 2 vols. Para um entendimento sobre as diferentes perspectivas patrimoniais que se colocaram em Portugal nos últimos cem anos ver, Custódio, Jorge Manuel Raimundo – “*Renascença*” *artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República*. Lisboa. Tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade de Évora, 2008, 5 vols. e Custódio, Jorge (coord. cient.) – *100 Anos de Património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010* (catálogo de exposição). Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I.P., 2010.

⁷²² McClellan, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2008, p. 136.

McClellan, o “eighteenth-century imperative to order art by school and chronology produced a second museum type that favored history over aesthetics and masterpieces”⁷²³.

E a esta corrente associa-se também a classificação do ancestral património da Igreja na Europa, central “to the ritual life and fabric of the church over the centuries but of little interest to serious art collectors”⁷²⁴, ou seja e genericamente, não era pintura, sobretudo, nem escultura de vulto. A ideia constitutiva destes museus era a de que descontextualizando os objectos da sua origem e função, estes servissem para ilustrar o “estilo” da época que os criara, isto é, os elementos técnicos e formais decorativos que os autonomizavam em relação a períodos artísticos anteriores e posteriores. Nada melhor que o património religioso para o fazer: séculos de formas, técnicas e “estilos evolutivos” acumulados em sacristias, *tesouros* e sótãos.

E este foi, como sabemos, o grosso do espólio que criou as colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, bem como dos restantes museus nacionais.

Esta sanitização da arte que fora encomendada e consumida pela Igreja e pelos seus múltiplos agentes – que não incluiu na conceptualização da arte sacra por considerar circunscreve-se àquela que se refere ao culto –, através da regularização social (abrangida, igualmente, pelo afã legislador) deixou de lado, porém, um universo vasto de relações que abarcam o entendimento da função e uso ritual de um objecto que fora em tempos incluído na prática de cerimoniais religiosos, o que lhe confere, portanto, parte da sua espessura material. Revitalizar essa narrativa, com intenção pedagógica e informativa (e não doutrinária) é fundamental.

O que não invalida que o posicionamento sobre o que aqui se tratou seja o dos objectos artísticos. A propósito, Sandra Leandro já chamara atenção para o facto de os documentos que se referem à selecção de peças e à montagem da exposição de 1882 raramente as designarem por “obras de arte”, referindo-se antes a “objectos” ou “objectos artísticos”⁷²⁵, revelando uma modernidade precoce que faz parte da história das exposições e dos museus em Portugal.

⁷²³ *Idem*, p. 134.

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ Leandro, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882. A encenação de um espaço*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997, vol. 1, p. 4, nota 4.

Objectos artísticos de produção extra-europeia que foram acolhidos nas colecções de objectos portugueses e circunscritos a esse discurso, quer na classificação dos acervos quer na exposição dos mesmos, representado no programa expositivo de José de Figueiredo para Sevilha em 1929. Poderemos assim falar de arte colonial portuguesa. No duplo sentido em que há uma história (que ainda assim existe em contacto com outras) que enforma a produção ultramarina e do Império português, e em que há uma genealogia formal que caracteriza o modo de *fazer* e o consumo em Portugal que se transfere para além-mar.

Conservado por longo tempo, a ideia enformadora do projecto de Figueiredo foi repensada e museografada aquando da realização da XVII Exposição de Arte Ciência e Cultura do Conselho da Europa em 1983, altura em que a arte colonial foi apartada da representação da arte portuguesa.

Pelo que ficou exposto, e atendendo a que a nomeação de algumas das tipologias de artefactos indo-portugueses esteve sempre muito associada às técnicas e aos motivos decorativos que mostravam, e que, como se constatou, os objectos artísticos coloniais foram integrados na interpretação da arte portuguesa, convirá talvez questionar até que ponto não será a compreensão do ornamento a moldar a *representação* destas peças, rompendo as categorias espaciais e temporais, em que o primado da forma (estrutura) domina (se sobrepõe) ao decorativo (entendido como o excessivo, o superficial)?

Na Introdução desta tese coloquei como ponto de partida para a constituição da colecção de objectos artísticos coloniais o primado da classificação – fossem quais fossem as razões históricas e éticas –, que assim os nomeava, e não a essencialidade plástica que na concepção “ocidental” tem enformado a noção de obra de arte. Esforcei-me ao longo do texto para consolidar esta opção do ponto de vista teórico, salientando para isso a vertente artística dos artefactos (mesmo que construindo discursos complementares nos quais procurei incluir contributos da área da antropologia).

Mas esta opção suscita outras inquietações e abre novas problemáticas e campos de reflexão. A questão coloca-se aquando da tentativa de construção de um aparelho teórico que analise a demonstração incluída ao longo da parte III sobre como os/as investigadores/as, conservadores/as e museólogos/as contemporâneos têm feito uma reavaliação da maneira como aplicam as categorizações tradicionais a objectos de produção extra-europeia que não se incluem nas colecções “normais” nem nas asiáticas.

Isto é (e cinjo-me exclusivamente ao tipo de objectos trabalhados nesta tese e que se englobam num entendimento que os situa na arte colonial portuguesa), mesmo quando questionando o determinismo na conceptualização de obra de arte europeia (no seu sentido mais restrito), ao olhar, classificar e estudar estas peças mantive um quadro teórico de análise que se inscreve num entendimento do artefacto exógeno “em comparação” com o endógeno. Assim, para o bem e para o mal, o que aqui se abordou foram objectos que com maior ou menor valor estético, estão conformes a valores formais, técnicos e plásticos capazes de transmitir ideias e emoções apreendidos (de maneira diferenciada, individualizada e/ou colectivamente) por “todos”. Ou seja, peças que são provenientes de culturas asiáticas mas que, apesar de tudo, os sistemas europeus consideraram como artísticas.

E, portanto, voltamos ao tópico da classificação. Limitar a percepção da arte colonial a uma bipolarização entre o que é europeu e o que é asiático deixa de fora dois aspectos que julgo serem absolutamente fundamentais para a sua total apreensão. Por um lado o imenso caudal de produção que foi feita para as populações extra-imperiais (asiáticas, africanas, americanas) –, que variaram em composição e necessidades ao longo dos tempos e que tiveram uma entrada (e de entrada se trata, já que não foram pensados ou produzidos para vir para a Europa) tardia no Velho Continente – e, por outro, as diferentes camadas de significados e leituras que objectos tão diferentes suscitam.

Como julgo ter ficado claro, o que é significativo alterar em relação à abordagem de objectos exógenos à produção europeia não é tanto a concepção da peça no museu em si mas os discursos de mediação que se constroem sobre os mesmos, e, portanto, esta é uma área por excelência de reflexão sobre o *terceiro espaço* colocado por Homi Bhabha e pelas questões desencadeadas pelos *Museum Studies*, onde a teorização em torno das *museum-like structures* asiáticas, permite ultrapassar o convencionalismo da abordagem europeia e europeísta aos fenómenos museais⁷²⁶.

No início do ponto III.1 escrevi a certa altura que a uniformização de critérios de classificação era um outro patamar de ordenação da informação e, como se viu, só se pode ordenar a informação que se conhece. E esta parece-me ser a questão de fundo da

⁷²⁶ Sobre este assunto ver o muito estimulante texto de Kreps, Christina – “Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective”. In *A Companion to Museum Studies*. Sharon Macdonald (ed.). Malden, MA/Oxford/Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2006, pp. 457-72.

problemática suscitada pela aplicação da ferramenta Matriz3.0 à arte colonial (entendida na sua especificidade). Ou seja, como terá ficado explícito nos cap. 1 e 2 da parte III, o problema de inventariação destes objectos por sistemas primordialmente pensados para as categorias e características dos artefactos de origem europeia, não se coloca tanto ao nível das possibilidades/impossibilidades de preenchimento do mesmo, mas antes sobre o tipo de informação que nele é inserida sobre o objecto. E isto é uma tarefa que cabe mais no domínio das regras e funcionamento da documentação de colecções em museus (e não só) do que da construção do instrumento electrónico em si.

Com isto quero dizer que me parece mais útil dar formação ao nível das artes e culturas asiáticas aos/às inventariantes e técnicos/as que preenchem as fichas de inventário e trabalham estes objectos, do que alterar substancialmente o sistema que se utiliza para inventariação.

Uma das demonstrações eficazes desta tese é que é possível utilizar os sistemas de classificação europeus para inventariar os objectos resultantes da experiência ultramarina portuguesa. Com efeito, pelo inventário da amostra seleccionada e apresentada no cap. 1 da parte III percebe-se que a maior parte dos problemas que pudessem surgir têm uma solução possível dentro dos parâmetros propostos pela ficha Matriz3.0 e que as desadequações se manifestam mais ao nível do posicionamento sobre a própria concepção do inventário como ferramenta de trabalho. Ou seja, se a visão for mais estática, também mais difícil é a abordagem ao objecto; se a posição for mais dinâmica e conceber o inventário como um instrumento de trabalho constante, a peça sai a ganhar, pela diversidade e multiplicação de informação que lhe é adicionada. Mas isto é também válido para objectos europeus.

Assim, seria útil reflectir sobre os caminhos de comunicação a dar a estas peças. A verdade é que, embora reunidas aqui sob o chapéu da arte colonial, as peças desta colecção espelham dinâmicas e excepionalidades próprias, que mesmo atendendo à sua hibridez, revelam diferentes flexibilidades na capacidade de se adequarem aos departamentos de artes europeias e/ou asiáticas. Assim, se os potes *ming* podem ser facilmente integrados numa narrativa de produção de cerâmica chinesa, os marfins indo-portugueses (onde as iconografias cristãs dominam) dificilmente seriam entendidos como arte asiática (ou, pelo contrário, seriam?).

Sobre este assunto, sobre as classificações dos objectos e, sobretudo, como não obstante a atenção que se possa dar à maneira como interpretamos, abrimos a

discursividade e multiplicamos as mediações, a realidade é sempre mais complexa e cada vez mais difícil de abarcar por construções universais, registre-se que no National Museum de Nova Delhi as poucas peças de escultura em madeira provenientes de Goa se encontram expostas na zona dedicada à arte europeia, entre páginas iluminadas da Bíblia, uma tapeçaria ou escultura flamenga do século XV [Figs. 57A e 57B].

Esta realidade é ainda mais extraordinária e digna de análise quando as peças de marfim indo-portuguesas são exibidas noutro lugar da mesma cidade, o Crafts Museum, entre outros artefactos de marfim com iconografias hindus, sem outra informação que não o material [Figs. 58A a 58C].

Ainda assim, e voltando ao universo da produção resultante da experiência ultramarina portuguesa, para perceber o potencial destes objectos há que ter em conta as circunstâncias da sua produção; circunstâncias essas que estão aquém do momento da chegada dos europeus e que revelam dinâmicas e alterações geradoras de outra(s) realidade(s) provocada por essa chegada. O discurso que continua a privilegiar o entendimento destes objectos como substancialmente europeus, exprimindo narrativas de domínio e de religiosidade cristã é possível. Mas não será certamente o mais estimulante.

No âmago desta procura coloca-se um problema que também foi enunciado no início desta tese e que tem a ver com o uso dos conceitos e com a forma como o conhecimento é construído (sistema). Com efeito, esta poderá ser também a área de estudo da antropologia da arte quando analisa a “réception des objets non occidentaux dans le monde des musées”. O problema é que estes “objectos não ocidentais” (quase sempre) não incluem os asiáticos – o que também nos diz muito sobre como interpretamos o que nos é mais ou menos familiar – mas antes as chamadas “artes desconhecidas”, “artes longínquas” e “artes primeiras”⁷²⁷. Conforme nos alerta Nélia Dias, “selon Morphy, le défi posé à l’anthropologie de l’art consiste précisément à fournir une notion d’art suffisamment large permettant à la fois l’analyse d’objets provenant d’autres cultures dans les termes mêmes de ces cultures et l’identification de catégories d’objets dans d’autres cultures qui, tout en n’étant pas identiques à la

⁷²⁷ Dias, Nélia – “Des «arts méconnus» aux «arts premiers»: inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l’art”. *Histoire de l’Art: Histoire de l’art et anthropologie*. N.º 60, Abril, 2007, pp. 7-15 [7], tradução minha.

catégorie européenne d'objet d'art, peuvent se croiser avec celle-ci”⁷²⁸. Em suma, esta tese (que pretende abrir portas para outras áreas e proposições de investigação) enfatizou aquele que é o meu campo de trabalho: a História da Arte.

⁷²⁸ *Idem*. A referência que Nélia Dias cita é: H. Morphy – “The Anthropologie of Art”. In *Companion Encyclopedia of Anthropology*. T. Ingold (ed.). London/New York: Routledge, 1994, p. 655. Sobre esta questão veja-se também o artigo já com quase quarenta anos de George Kubler – “History: or Anthropology: of Art?”. *Critical Inquiry*. Vol. 1. N.º 4, Junho 1975, pp. 757-67.

Fontes e Bibliografia

FONTES

Fontes manuscritas ou digitalizadas

(toda a documentação arquivada tem uma referência completa em texto pelo que me escusei de a repetir aqui, enunciado a documentação apenas pelo título do fundo e, quando houver e se justificar, indicação geográfica e datação)

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, Lisboa

- * Avulsos, Índia, n.º 7, doc. 82, 1623, 16 de Março.
- * Secretaria de Estado da Marinha e Ultramar, Direcção-Geral do Ultramar: Índia, 1860-1861.

ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa

- * *Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa*, 284 dossiers (correspondentes às igrejas inventariadas).

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, Lisboa

- * Colecção Jorge Moser, 332, Goa, 1682-1683.
- * Cod. 139: *Treslado dos Catalogos Dos Bispos e Arcebispos que houve na Cathedral de Lisboa que mandou o Cabido da Sé Oriental, in Memorias e documentos para a Historia Ecclesiastica portugueza e sobretudo para a de Lisboa da Academia Real de História*, vol. 1, s.d.
- * Fundo Geral, Cod. 1527: *Lista das encomendas que vão neste anno de 740 na Nao Nossa Senhora da Conceição*, fs. 420v.º-421, {Goa}, 1740.

CASA-MUSEU REINALDO DOS SANTOS E IRENE QUILHÓ, Parede

* Fundo Reinaldo dos Santos, Conferências / Trabalhos.

* Fundo Reinaldo dos Santos, Viagens: Viagens Fora da Europa. Notas e Apontamentos.

DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL – INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO, Lisboa

* Antigo Instituto José de Figueiredo – Arquivo, Processo de restauro R/87: *Cristo crucificado (Casa-Museu Almeida Moreira, Viseu) – dependente do Museu de Grão Vasco*, 1987, 21 de Abril.

* Antigo Instituto José de Figueiredo – Arquivo, Processo de restauro AD/97: *Virgem Imaculada (Museu de Arte Sacra do Seminário Maior do Cristo Rei – Olivais)*, 1997, Setembro-Outubro.

DIRECÇÃO-GERAL DOS ARQUIVOS, ARQUIVO NACIONAL – TORRE DO TOMBO, LISBOA

* Museu Nacional de Arte Antiga, Arquivo, Correspondência recebida por Luís Keil, AJF-Cx.13-P.2-Doc.28-35.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – BIBLIOTECA DE ARTE, Lisboa

* Arquivo, Patriarcado de Lisboa / Departamento de Bens Culturais, n.º 11 184: *Museu Virtual do Patriarcado de Lisboa*, 2001.

* Arquivo de Arte, Espólio Mário Novais.

* Arquivo COOP, Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique, processo n.º M184/93.

* Arquivo do Serviço de Belas-Artes, Bolsas de Estudo para Estagiários de Especialização e Investigação no País e no Estrangeiro, Ferrão (Eng.º Bernardo), n.º 2049.

* Arquivo do Serviço de Belas-Artes, *Comissão de Arte Sacra*, n.º 1904.

IGREJA DE SÃO NICOLAU, Lisboa

Arquivo paroquial, n.º A.2 – P.1. [APSN - SM 8 Inv. Irm. SS, RL 790] : *Livro de Inventário de Paramentos e Alfaías da Irmandade do Ssmo. Sacramento da freguesia de S. Nicolau*. Lisboa, 1911, Fevereiro.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA – ARQUIVO, Lisboa

- * Arquivo Documental, Cópias da correspondência remetida, n.º 16, Janeiro a Dezembro de 1941.
- * Arquivo Documental, Estágio para conservadores – IX (1953-54-55), pasta Maria Madalena de Cagigal e Silva.
- * Arquivo Documental, Fundo José de Figueiredo, cx. 3.
- * Arquivo Documental, *Inventário de S. Vicente* (cópia), L.º 50, [c. 1913].
- * Arquivo Fotográfico, Exposição de Arte Portuguesa em Paris, 1931.
- * Arquivo Fotográfico, Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929.
- * Arquivo Fotográfico, Exposição temporária “Artes decorativas portuguesas, séculos XV-XVIII”, 1979.
- * Arquivo de Secretaria, Correspondência (registador), Janeiro a Dezembro de 1932.
- * Arquivo de Secretaria, Cópias da correspondência remetida (copiador), Janeiro a Dezembro, 1932 e 1933, L.º 5.º, n.º 281-A, 1932.

MUSEU NACIONAL DOS COCHES – ARQUIVO, Lisboa

- * Processo pessoal de funcionário: Madalena de Cagigal e Silva, n.º 1.46, cx. 16 e 16A.

SECRETARIA-GERAL DO MINISTÉRIO DAS FINANÇAS – ARQUIVO, Lisboa

- * Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais: Arrolamento dos Bens Culturais, *Benfica*, n.º ACMF/Arquivo/CJBC/LIS/LIS/ARROL/027.

* Direcção-Geral da Fazenda Pública, Movimentação de bens móveis artísticos, n.º 26: Estudo de providências tendentes a acautelar objectos artísticos dos Palácios e Museu em caso de guerra, 1947-1954.

Fontes impressas (textuais e visuais)

ALBUM DE PHOTOTYPIAS da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa (exemplar oferecido). Lisboa: Impresso na Officina de J. Leiplod, 1883.

ARAÚJO, Joaquim de – *A Comissão Portuguesa da Exposição Colombina*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1892.

BOLETIM DA COMUNIDADE Paroquial de S. Domingos de Benfica. Lisboa. Ns. 1-46, Dezembro 1959-Julho/Agosto/Setembro 1970.

BOLETIM OFFICIAL do Governo Geral do Estado da Índia. Goa: Imprensa Nacional. N.º 40, 1890.

BRANCO, Camilo Castelo – *A queda de um anjo*. Lisboa: Editora Ulisseia, 2.º ed., 1986 [1866].

CARDON, Émile – *Études sur l'Espagne, et le Portugal et leurs colonies. Lettres sur l'Exposition universelle de 1862*. Paris: Revue du Monde Colonial, 1863.

COLE, Henry – *Addresses of the Superintendents of the Department of Practical Art, delivered in the Theatre at Marlborough House. I – On the facilities afforded to all classes of the community for obtaining Education in Art*. London: Chapman and Hall, 1853.

COMISSÃO Pontificia para os Bens Culturais da Igreja – *Os Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Inst. Miss. Filhas de São Paulo, 2000.

CONFERÊNCIA Episcopal Portuguesa – *Princípios e orientações sobre os bens culturais da Igreja*. Lisboa: Secretariado Geral da Conferência Episcopal Portuguesa, 2005.

CORDEIRO, José de Leão – *Notas litúrgicas relativas à Arte Sacra e às igrejas*. [S.l.]: Comissão Nacional de Arte Sacra e do Património Cultural da Igreja, [1984].

CORREIA, Gaspar – *Lendas da Índia*. Rodrigo José de Lima Felner (dir.) Lisboa: Na Typographia da Academia Real das Sciencias, 1858, vol. 1.

DALGADO, Sebastião Rodolfo – *Dialecto indo-português de Ceylão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1900.

DIÁRIO DA REPÚBLICA. II.^a série. N.º 243, 1981.

DOCUMENTOS officiaes da Comissão Central Portugueza para a Exposição Universal de 1855 e systema de classificação publicado na conformidade do artigo 16.º do regulamento geral. Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.

MELLO, Francisco do Rosário e – *Descrição miudamente circunstanciada da antiga Igreja de S. Nicolao de Lisboa abatida e incendiada por ocasião do terramoto no dia memorável do 1.º de Novembro de 1755. E que comprehende a relação das alfaias e preciosidades, que a Irmandade do Santissimo Sacramento então perdeu (...)*. Lisboa: Typographia do Gratis, 1843.

PAVILHÃO portuguez, na Exposição Universal de Paris de 1867. Construido segundo os desenhos do architecto mr. Rampin Mayor, 1867. [Lisboa: Castro, Irmão & C.^a] [fonte visual – postal ilustrado].

QUEIRÓS, Eça de – *A Cidade e as Serras*. Porto: Lello & Irmãos, Editores, s.d. [1901] (Col. Obras de Eça de Queirós, vol. 1).

– *Os Maias*. Porto: Lello & Irmãos, Editores, s.d. [1888] (Col. Obras de Eça de Queirós, vol. 2).

RELATORIO ACOMPANHADO da relação de objectos enviados á Comissão Central de Lisboa directora dos trabalhos preparatorios para a Exposição Universal de 1867 em Paris pela Comissão do Estado da India Portuguesa. Nova-Goa: Imprensa Nacional, 1866.

RELATORIO E CATALOGO da Exposição Industrial da India Portuguesa no anno de 1860. Nova-Goa: Na Imprensa Nacional, [1861].

BIBLIOGRAFIA

Bibliografias, Dicionários, Enciclopédias, Inventários e Glossários

ALBUQUERQUE, Luís de (dir.) – *Dicionário de história dos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Caminho, 1994, 2 vols.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Bibliografia para a história da Igreja em Portugal (1964-1966)*. Porto: Sep. Revista “Humanística e Teologia”, 1982.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. [Lisboa]: Círculo de Leitores/Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000-2001, 4 vols.

BLUTEAU, Rafael – *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos...* Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728, 10 vols.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Dir. Ruggiero Romano. Coord. ed. portuguesa Fernando Gil. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984-2001, 43 vols.

FIGUEIREDO, Cândido – *Nôvo Diccionário da Língua Portuguêsa (...)*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1899, 2 vols.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s.d., 40 vols.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. ACTUALIZAÇÃO de história universal e de Portugal. Lisboa: Página Editora, 2002.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1949.

Catálogos de Museus, de Exposições, de Coleções, de Leilões

L'ART PORTUGAIS de l'époque des grandes découvertes au XX siècle. Paris: MM. Gauthier-Villars, 1931 (textos de José de Figueiredo).

ARTES DECORATIVAS portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga. Séculos XV-XVIII. Catálogo. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979.

AZEVEDO, Cristina e Miller, David – *António Xavier Trindade. Um pintor de Goa (1870-1935).* Lisboa: Fundação Oriente, 2005.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira (com. geral) – *Cristo, fonte de esperança. Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000.* Porto: Diocese do Porto, 2000.

CARDOSO, Isabel Maria Alçada (com.) – *1700 anos do martírio de São Vicente. Annum Vincentianum.* Lisboa: Cabido da Sé Metropolitana Patriarcal de Lisboa/Centro Cultural de Lisboa Pedro Hispano, [2004].

CARVALHO, Pedro Moura – “Contador *namban*”. In *Masterpieces. Pegadas dos portugueses no mundo.* Pedro Aguiar Branco e Álvaro Roquette (coord. geral). Lisboa: Peres Gráfica, [2010], pp. 54-62.

CATÁLOGO DA 1.ª EXPOSIÇÃO de arte sacra moderna organizada pela União Noelista Portuguesa no Palácio das Galveias. Lisboa: Neogravura, Limitada, 1945.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ICONOGRÁFICA e Bibliográfica comemorativa do VIII centenário da chegada das relíquias de São Vicente a Lisboa. Lisboa: Serviços Culturais da C.M.L., 1973.

CATALOGO ILLUSTRADO DA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Luiz I e a presidencia de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Fernando. Estampas. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

CATALOGO ILLUSTRADO DA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Luiz I e a presidencia de Sua Magestade El-Rei O Senhor D. Fernando. Texto. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

CATALOGO OFFICIAL da Exposição Internacional do Porto em 1865. Porto: Typographia do Commercio, 1865.

CATALOGO DOS PRODUTOS DA AGRICULTURA e industria portugueza mandados á Exposição Universal de Paris em 1855. Primeira e segunda parte. Lisboa: Imprensa Nacional, 1855.

CATALOGO DOS PRODUCTOS DAS PROVINCIAS Ultramarinas enviados á Exposição Internacional na cidade do Porto. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1865.

CATALOGO DA SALA de Sua Magestade El-rei. Exposição de arte sacra ornamental. Promovida pela Comissão do centenário de Santo Antonio de Lisboa no anno de 1895. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1895 (textos de Ramalho Ortigão).

CATALOGUE SPECIAL de la section portugaise a l'Exposition Universelle de Paris en 1878. Paris: Typ. de A. Pougin, 1878.

CUSTÓDIO, Jorge (coord. cient.) – *100 Anos de Património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010* (catálogo de exposição). Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I.P., 2010.

CURVELO, Alexandra (coord. cient.) – *Encomendas Namban. Os Portugueses no Japão da Idade Moderna*. Lisboa: Fundação Oriente Museu, 2010.

DESROCHES, Jean-Paul; Cabral, João Gonçalo do Amaral e Matos, Maria Antónia Pinto de – *A Casa das Porcelanas. Cerâmica chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa*. Lisboa: Instituto Português de Museu/Philip Wilson Publishers, 1996.

O ESPÍRITO que dá Vida (catálogo). Lisboa: Patriarcado de Lisboa, 1998.

EXPOSIÇÃO DA ARTE SACRA. Goa: Escola Profissional “Dom Bosco”, 1952.

EXPOSIÇÃO DE ARTE SACRA E BIBLIOGRAFIA de Estremoz. Estremoz: Tipografia Rápida (Setúbal), 1955.

EXPOSIÇÃO DE ARTE SACRA DO CONCELHO de Sintra. Sintra: Sintra Gráfica, 1955.

EXPOSIÇÃO DE ARTE SACRA MISSIONÁRIA. Catálogo. Lisboa: [Agência Geral do Ultramar], 1951.

XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Lisboa: Montepio Geral, 1984.

XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Abre-se a terra em sons e cores”: As descobertas e o

Renascimento, formas de coincidência e de cultura – Museu Nacional de Arte Antiga. Jorge Borges de Macedo (coord.). Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1983, vol. I e II.

XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Cumpriu-se o mar”. A arte e a missão na rota do Oriente – Mosteiro dos Jerónimos II. Avelino Teixeira da Mota e Maria Helena Mendes Pinto (coord.). Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1983, vol. VI.

EXPOSIÇÃO ICONOGRÁFICA e bibliográfica de Santo António de Lisboa. Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1947.

7.ª EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA. ASPECTOS do Natal na arte portuguesa. Catálogo. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, [1947].

5.ª EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA. COLCHAS bordadas dos séculos XVII e XVIII. Catálogo. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1945 (texto de Maria José de Mendonça).

2.ª EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA. MOBILIÁRIO indo-português. Lisboa: Museu das Janelas Verdes, 1938 (texto de João Couto).

15.ª EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA. PORTUGAL na Índia, na China e no Japão: relações artísticas. Catálogo. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1954 (texto de João Couto).

EXPOSITION Coloniale du Portugal organisée par la Société de Géographie de Lisbonne. Catalogue officiel. 1885. Exposition Universelle d'Anvers. Anvers: Établissement Kockx & Co., 1885.

FALCÃO, José António (dir.) – *As formas do espírito. Arte sacra da diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2003, 3 vols.

FELGUEIRAS, José Jordão – “Uma família de Objectos Preciosos do Guzarate”. In *A Herança de Rauluchantim / The Heritage of Raulunchantim* (catálogo exposição; bilingue). Nuno Vassallo e Silva (com. cient.). Lisboa: Museu de São Roque, 1996.

FERRACUTI, Giovanni (dir.) – *Goa: memoria e immagine*. Milano: Edizione Lybra Immagine, 1991.

FERREIRA, Maria Teresa Gomes e LEITE, Maria Fernanda Passos (coord. e tabelas) – *Sé de Lisboa/Lisbon Cathedral. Tesouro/Treasury*. Lisboa: [Cabido da Sé], 1996.

FIGUEIREDO, José de – *Pavilhão de Portugal em Sevilha. Catalogo da exposição cultural da época dos Descobrimentos*. [s.l.: s.n.], 1929.

FLORES, Jorge – “«Eles são os que nos descobriram a nós». Os Portugueses e o mundo mercantil do Oceano Índico Ocidental, c. 1500-1700”. In *Encompassing the Globe. Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Jay A. Levenson *et al.* (coord. cient.). Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, pp. 233-44.

GORJÃO, Sérgio – *Tesouro das Igrejas de Santa Maria e São Pedro de Óbidos. Guia do Núcleo Museológico*. Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 1998.

GUEDES, Maria Natália Correia (planificação e coord.) – *Encontro de Culturas. Oito séculos de missionação portuguesa* (catálogo). Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa, 1994.

Santa Sé na Expo'98. Lisboa: Expo'98, 1998.

GUIA Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha. Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929.

GUSMÃO, Adriano de (int. e cat.) – *Exposição de arte sacra do concelho de Santo Tirso*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1955.

HESPANHA, António Manuel – “Estruturas político-administrativas do Império português”. In *Outro mundo novo vimos* (catálogo exposição). Joaquim Romero Magalhães (com. cient.). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001, pp. 23-39.

HESPANHA, António Manuel (com. cient.) – *O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses/Inapa, 1999.

IRWIN, John (com.) – *Art & the East India Trade* (catálogo). London: Eyre & Spottiswoode Limited, [1970].

JACKSON, Anna e JAFFER, Amin (ed.) – *Encounters. The Meeting of Asia and Europe (1500-1800)*. London: V&A Publications, 2004.

KEIL, Luís – *Catálogo do Museu Nacional dos Côches*. Lisboa: Bertrand, 1943.

LARA, Fernando Sáez; BEMIS, Sofia Rodríguez e MALAGÓN, Arantxa Chamorro (coord.) – *Fascinados por Oriente*. [Madrid]: Secretaría General Técnica: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación/Ministerio de Cultura, [2009].

LEILÃO DE LIVROS, Manuscritos, Gravuras, Postais e Cartazes. Palácio do Correio Velho: Leilões e Antiguidades, S.A. Lisboa. N.º 272 [18 a 22 Dezembro 2011].

LEITE, Maria Fernanda Passos – “Ourivesaria indo-portuguesa”. In *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. "Cumpriu-se o mar". A arte e a missão na rota do Oriente – Mosteiro dos Jerónimos II*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1983, pp. 166-8.

LEVENSON, Jay A. et al. (coord. cient.) – *Encompassing the Globe. Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.

MATIAS, Maria Fernanda (coord.) – *Museum of Christian Art. Convent of Santa Monica Goa, India / Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica Goa, Índia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

MIRA, Letizia Arbeteta – *Magos y pastores. Vida y arte en la América Virreinal*. [Madrid]: Museo de América/Ministerio de Cultura – Secretaría General Técnica, 2006.

MORNA, Teresa Freitas (coord. cient.) – *Arte Oriental nas Coleções do Museu de São Roque*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2010.

MOITA, Irisalva (com. cient.) – *Keil do Amaral. O arquitecto e o humanista*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, [1999].

MOITA, Irisalva (coord.) – *O culto de Santo António na região de Lisboa. Exposição comemorativo do 750.º da Morte de Santo António (1231-1981)*. [Lisboa]: Câmara Municipal de Lisboa, [1981].

MUSEUM of Christian Art. Rachol, Goa. [Rachol]: Expressing Printing Services, Dubai, [1994].

O PATRIARCADO de Lisboa. Exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1968.

PEREZ, Rosa Maria (com.) – *Culturas do Índico.* Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

PEREZ, Rosa Maria; SARDO, Susana; BRITO, Joaquim Pais de (coord. cient.) – *Histórias de Goa* (catálogo exposição). Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1997.

PIMENTEL, António Filipe (coord. cient.) – *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista.* Lisboa: Direção Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga/Museu de São Roque/Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2013.

PIMPANEAU, Sylvie e PIMPANEAU, Jacques (coord.) – *Deuses da Ásia.* Lisboa: Fundação Oriente, 2008.

PINTO, Maria Helena Mendes – *Arte namban. Os portugueses no Japão* (catálogo). Lisboa: Fundação Oriente/Museu Nacional de Arte Antiga, 1990.

– “A Arte na Rota do Oriente”. In *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Cumpriu-se o mar”. A arte e a missão na rota do Oriente – Mosteiro dos Jerónimos II.* Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1983, pp. 65-78.

– “Arte sacra”. In *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. “Cumpriu-se o mar”. A arte e a missão na rota do Oriente – Mosteiro dos Jerónimos II.* Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1983, pp. 251-2.

PINTO, Maria Helena Mendes (selecção de peças, guião e texto) – *De Goa a Lisboa. Coleções do Museu Nacional de Arte Antiga*. [Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga], 1980.

PINTO, Maria Helena Mendes (coord. cient.) – *Museu de Arte Sacra Indo-Portuguesa de Rachol / Rachol Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

PINTO, Maria Helena Mendes e BASSANI, Ezio (com.) – *Via Orientalis*. Bruxelles: Fondation Europalia International, 1991.

PINTO, Maria Helena Mendes; COSTA, João Paulo Oliveira e MACEDO, Jorge Borges de – *De Goa a Lisboa. A arte indo portuguesa dos séculos XVI a XVIII*. Coimbra: Instituto Português de Museus/Museu Nacional de Machado de Castro, 1992.

PORTUGAL. *International Exhibition of 1862 Industrial Catalogue in English and Portuguese*. Lisbon: National Printing Office, 1862.

RAMALHO, Margarida de Magalhães (com. cient.) – *Porto 1865. Uma exposição*. Porto: Expo98/Museu Nacional de Soares dos Reis, 1994.

RAPOSO, Francisco Hipólito – *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (catálogo). Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian/Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1991.

RIAÑO, Juan F. (int. e notas) – *Classified and Descriptive catalogue of the Art Objects of Spanish Production in the South Kensington Museum*. London: Printed by George E. Eyre and William Spottiswood, 1872.

ROBINSON, J. C. (ed.) – *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art South Kensington Museum*. London: Chapman & Hall, 1881.

RODRIGUES, D. António dos Reis – *A Igreja Lisbonense e os Patriarcas / The Lisbon Church and the Patriarchs* (catálogo exposição). Lisboa: Patriarcado de Lisboa, [2004].

SALDANHA, Sandra Costa (coord.) – *E Habitou Entre Nós. Imagens do Menino Jesus no Patriarcado de Lisboa* (catálogo exposição). Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa/Letras Várias, 2010.

SIGMOND, Peter – “Foreword”. In *The Dutch Encounter with Asia 1600-1950*. Amsterdam/Zwolle: Rijksmuseum /Waanders Uitgevers, 2002, p. 9.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de (coord. cient.) – *Vita Christi. Marfins Luso-Orientais* (catálogo exposição). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2013.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e – *Imagens de Malines. Coleção. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1976.

TEIXEIRA, José de Monterroso (com. cient.) – *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, 1993.

TRNEK, Helmut e HAAG, Sabine – *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2001.

TRNEK, Helmut e SILVA, Nuno Vassallo e (com. cient.) – *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do Renascimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

VASCONCELOS, Joaquim de (cat.) – *Catalogo da exposição de arte religiosa no Collegio de Santa Joanna Princeza em beneficio dos pobres de Aveiro*. Aveiro: Minerva Central, 1895.

Estudos

ALARCÃO, Teresa e Pereira, Teresa Pacheco – *Normas de inventário. Têxteis* 2.^a ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

ALVES, Fernanda; FERRÃO, Pedro Miguel; CARVALHO, Rui Galopim de e MARANHAS, Teresa – *Normas de inventário. Ourivesaria*. Lisboa: Instituto Português dos Museus e da Conservação, I.P., 2011.

ALVES, Margarida Brito – *A revista Colóquio. Artes*. Lisboa: Edições Colibri, 2007 (Col. “Teses” do IHA / Estudos de Arte Contemporânea, n.º 6).

AMALADASS S.J., Anand e LÖWNER, Gudrun – *Christian Themes in Indian Art. From the Mogul Times till Today*. New Delhi: Manohar, 2012.

AMORIM, Maria Adelina e SERRÃO, Vitor – “Arte e História do Mosteiro de Santa Mónica de Goa, à luz da «Apologia» de Fr. Diogo de Santa Ana (1633)”. In *Problematizar a História. Estudos de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*. Ana Maria Homem Leal de Faria e Isabel M. R. Drumond Braga (coord.). Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pp. 677-713.

AMORIM, José Bayolo Pacheco de – *Portugal no mundo. Arte lusíada*. Tomar: Escola Superior de Tomar, 1987.

APPADURAI, Arjun – “Introduction: commodities and the politics of value”. In *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2011 [1986], pp. 3-63.

APPADURAI, Arjun (ed.) – *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011 [1986].

ARAÚJO, Renata – “Arte. Panorama do início de Oitocentos”. In *História de Portugal: O Liberalismo (1807-1890)*. José Mattoso (dir.). Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque (coord. vol.). [S.l.]: Editorial Estampa, 1994, vol. 5, pp. 668-83.

ARGAN, Giulio Carlo – “Il revival”. In *Il revival*. Dir. Giulio Carlo Argan. Milano: Gabriele Mazzotta, 1974, pp. 7-33.

BARBOSA, Maria Helena Ferreira Braga – Web Site Stories. *Para uma museologia virtual do virtual*. Porto. Dissertação de mestrado em Arte Multimédia apresentada à Faculdade de Belas-Artes Universidade do Porto, 2002.

BARREIRA, Catarina Fernandes – “Do escalpelo para a Arte: o acervo do Prof. João Barreira (1866-1961)”, 2011

[https://www.academia.edu/3475512/Do_escalpelo_para_a_arte_o_acervo_do_Prof._Joao_Barreira_1866_-_1961].

BARREIRA, João (dir.) – *Arte portuguesa. As Artes decorativas*. Lisboa: Edições Excelsior, [s.d.], 2 vols.

BARRINGER, Tim e FLYNN, Tom (ed.) – *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*. London/New York: Routledge, 1998.

BARTHOLOMEW, Terese Tse – *Hidden Meanings in Chinese Art*. San Francisco: The Asian Art Museum of San Francisco, 2006.

BAUDRILLARD, Jean – *Le système des objets*. 2.^a ed. Paris: Gallimard, 1978 [1968].

BENJAMIN, Walter – *The Arcades Project*. Tradução de Howard Eiland e Kevin McLaughlin com base na ed. alemã de Rolf Tiedemann. Cambridge, MA/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

BETHENCOURT, Francisco – “A memória da expansão”. In *História da expansão portuguesa: Último Império e Recentrimento (1930-1998)*. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dir.). [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1999, vol. 5, pp. 442-80.

BETHENCOURT, Francisco e CURTO, Diogo Ramada (dir.) – *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Lisboa: Edições 70, Lda., 2010.

BHABHA, Homi K. – *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 2004.

BONNOT, Thierry – “Biographies d’objets”, [s.d.],
[<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hhVZhIKzBDIJ:www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/Biographies%2520d'objets.pdf+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt>].

BRITO, Joaquim Pais de – “O museu, entre o que guarda e o que mostra”. In *Museus, discursos e representações*. Alice Semedo e J. Teixeira Lopes (coord.). Porto: Afrontamento, 2006, pp. 149-61.

BRITO, Margarida Maria Acciaiuoli Homem de Campos Tavares de – *Os Anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes, “Restauração” e “Celebração”*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. [texto policopiado].

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da – “A História da Arte em Portugal: um balanço”. In *Des(a)fiando Discursos. Homenagem a Maria Emília Ricardo Marques*. Dulce Carvalho, Dionísio Vila Maior e Rui de Azevedo Teixeira (ed.). Lisboa: Universidade Aberta, 2005, pp. 123-32.

CAMPOS, Alexandra Curvelo da Silva – *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A arte namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550 – c. 1700)*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007 [texto policopiado].

CARDIM, Pedro – *Corte e cultura política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Cosmos, 1998.

CARVALHO, José Alberto Seabra de e CARVALHO, Marta Barreira – “Museus e exposições. Ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)”. In *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX: Em torno da história da arte*. Dalila Rodrigues (coord.). Lisboa: Fubu Editores, 2009, Vol. 20, pp. 91-139.

CARVALHO, Maria João Vilhena de (texto de) – *Normas de inventário: Escultura*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

CARVALHO, Maria João Vilhena de e CORREIA, Maria João Pinto – *Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX: A escultura nos séculos XV e XVII*. Dalila Rodrigues (coord.). Lisboa: Fubu Editores, 2009, Vol. 7.

CARVALHO, Pedro Diniz de Moura – *Indo-Portuguese Furniture*. London. Tese de doutoramento apresentada à School of Oriental and African Studies, 2003 [texto policopiado].

CLARKE, David – “Culture as a system with subsystems” [1968]. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 44-7.

COELHO, F[rancisco] Adolfo – *Os dialectos romanicos ou neo-latinos na Africa, Asia e América*. Lisboa: Casa da Sociedade de Geografia, 1881 (extraído do *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*).

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia*. Coimbra. Tese de doutoramento em Museologia e Património Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011 [texto policopiado].

COSTA, Cónego Francisco Xavier da – *Exposição do venerando corpo de S. Francisco Xavier em 1931. Resumo histórico*. Nova Goa: Tip. A Voz de S. Francisco Xavier, 1935.

COUTO, João – *As exposições de arte e a museologia*. Lisboa: Edit. Gráf. Port., Limitada, 1950.

– *Portugal. Ourivesaria portuguesa. Exposição portuguesa em Sevilha*. Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929.

CURTO, Diogo Ramada – “Representações de Goa”. In *Histórias de Goa*. Rosa Maria Perez; Susana Sardo e Joaquim Pais de Brito (coord. cient.). Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1997, pp. 45-85.

CUSTÓDIO, Jorge Manuel Raimundo – “*Renascença*” artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.^a República. Lisboa. Tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade de Évora, 2008, 5 vols. [texto policopiado].

DAVIES, H. E. – *Sir John Charles Robinson (1824-1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Oxford, 1992 [texto policopiado].

DIAS, Pedro – *Arte indo-portuguesa. Capítulos da História*. Coimbra: Livraria, 2004.

– *Arte de Portugal no Mundo. Índia: Artes decorativas e iconográficas*. Lisboa: Público – Comunicação Social, S.A., 2008.

– *História da arte portuguesa no mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1998.

– *Mobiliário indo-português*. Coimbra: Imaginalis, 2013.

ECO, Umberto – *Obra aberta*. Lisboa: Difel, 1989 [1962].

ELSNER, John e CARDINAL, Roger (ed.) – *The Cultures of Collecting*. 2.^a ed. London: Reaktion Books, 1997.

FAGG, William – *Afro-Portuguese Ivories*. London: Batchworth Press, [1959].

FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956. “A Personalidade Artística do País”*. Lisboa. Dissertação de

mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001, 3 vols. [texto policopiado].

FERRACUTI, Giovanni (dir.) – *Goa: memoria e immagine*. Milano: Edizione Lybra Immagine, 1991.

FERRÃO, Bernardo – *Mobiliário Português. Os primórdios ao maneirismo*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990, 4 vols.

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa: A Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e materialização*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010 [texto policopiado].

FERREIRA, Maria João Pacheco – *Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)*. Porto. Tese de doutoramento no ramo de Conhecimento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, 2 vols. [texto policopiado].

FIGUEIREDO, Ana Paula Valente – *O espólio artístico das Capelas da Sé de Lisboa: abordagem cripto-histórica*. Lisboa: Dissertação de mestrado em Arte, património e restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000, 3 vols. [texto policopiado].

FIGUEIREDO, José de – “O museu nacional de arte antiga, de Lisboa”. In *Atlantida. Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, [1915], pp. 142-53.

– *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal Editora, 1901.

FOUCAULT, Michel – *L'archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1977 [1969].

– *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 1988 (tradução de António Ramos Rosa; reimpressão da edição de 1968) [Paris: Gallimard, 1966].

FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. 3.^a ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990, 2 vols.

– *A arte portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta Editora, 1994 (trad. Miguel Vale de Almeida).

GODINHO, Vitorino Magalhães – *Os descobrimentos e a economia mundial*. Lisboa: Arcádia, 1963-1965, 2 vols.

GOMES, Marques e VASCONCELOS, Joaquim de (textos de) – *Exposição districtal de Aveiro em 1882. Relíquias da arte nacional*. Aveiro: Gremio Moderno, 1883.

GOMES, Paulo Varela – “As igrejas invisíveis de Goa”. In *Goa: passado e presente*. Artur Teodoro de Matos e João Teles e Cunha (coord.). Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa/Centro de História de Além-Mar, 2012, 2 vols., vol. 1, pp. 101-24.

GRUZINSKI, Serge – *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de la Martinière, 2004.

GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

GUIMARÃES, Alfredo – *Exposição de arte sacra. Conferência*. Lisboa: Edições Nação Portuguesa, 1928.

HESPANHA, António Manuel – “Por que é que foi «portuguesa» a expansão portuguesa? ou O revisionismo nos trópicos”. In *O governo dos povos*. Laura de Mello Souza, Junia Ferreira Furtado e Maria Fernanda Bicalho (org.). São Paulo: Alameda, 2009, pp. 39-62.

HISTORIES from the Sea. Proceedings of International Conference 30-31 January 2007. New Delhi: Jawaharlal Nehru University, 2009.

HODDER, Ian – “Theoretical archaeology: a reactionary view” [1982]. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 48-52.

HOLM, Stuart A. – *Facts & Artefacts. How to Document a Museum Collection*. Cambridge: mda, 1998.

A IGREJA Diocesana de Lisboa. Estudo monográfico. Lisboa: Patriarcado de Lisboa, 1980.

IRWIN, John (dir.) – *Europe and the Indies. The Era of the Companies 1600-1824*. London: British Broadcasting Corporation, [1970].

JORDANOVA, Ludmilla – “Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums”. In *The New Museology*. Peter Vergo (ed.). 5.^a ed. London: Reaktion Books, 2000 [1989], pp. 22-40.

KAUFMANN, Thomas Da Costa – *Towards a Geography of Art*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2004.

KEIL, Luís – “A arte portuguesa e a arte oriental”. In *Congresso do Mundo Português: Memórias e comunicações apresentadas ao Congresso de História dos Descobrimentos e Colonização (III Congresso). III Seccção: Consequências dos Descobrimentos*. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários, 1940, vol. 5, tomo 3, pp. 159-71.

– *Faianças e tapeçarias. Dissertações de concurso ao lugar de conservador do Museu Nacional de Arte Antiga*. Elvas: Typographia e Stereotypia... de Antonio Jose Torres de Carvalho, 1919.

– *Palavras proferidas na inauguração das novas instalações do Museu Nacional dos Côches, em 29 de Abril de 1944*. Lisboa: Bertrand.

– *A tapeçaria de D. João de Castro*. Lisboa: Centro Tipografico Colonial, 1928.

KERR, Rose (ed.) – *Chinese Art and Design: The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art*. London: Victoria and Albert Museum, 1991.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara – “The Museum – A Refuge for Utopian Thought”, [2004], [<http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/museutopia.pdf>].

KREPS, Christina – “Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective”. In *A Companion to Museum Studies*. Sharon Macdonald (ed.). Malden, MA/Oxford/Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2006, pp. 457-72.

KRUS, Luís e CALDEIRA, Arlindo – *8.º Centenário do Nascimento de Santo António*. José Mattoso (coord.). Lisboa: CTT. Clube do Coleccionador, 1995.

KUBLER, George – *A forma do tempo*. Lisboa: Vega, 1991 [New Haven/London: Yale University Press, 1962].

LA MUSEOLOGIE selon Georges Henri Rivièrre. Paris: Dunod, 1989.

LEANDRO, Sandra – *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882. A encenação de um espaço*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997, 3 vols. [texto policopiado].

LEANDRO, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936). Historiador, crítico de arte e museólogo*. Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008, 2 vols. [texto policopiado].

LOPES, Rui Oliveira – *Arte e Alteridade. Confluências da Arte Cristã na Índia, na China e no Japão, séc. XVI a XVIII*. Lisboa. Tese de doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas- Artes da Universidade de Lisboa, 2011 [texto policopiado].

LOURENÇO, Maria Paula Marçal – *D. Pedro II. O Pacífico (1648-1706)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

LUNA, Maria Isabel Soares de – *Incorporação e Desincorporação em Museus. História, realidade e perspectivas futuras*. Dissertação de mestrado do Museologia: Conteúdos Expositivos apresentada na Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2011 [texto policopiado].

MACDONALD, Sharon – “Expanding Museum Studies: An Introduction”. In *A Companion to Museum Studies*. Sharon Macdonald (ed.). Malden, MA/Oxford/Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2006, pp. 1-12.

MACDONALD, Sharon (ed.) – *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA/Oxford/Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2006.

MÂNTUA, Ana Anjos; HENRIQUES, Paulo e CAMPOS, Teresa – *Normas de inventário. Cerâmica*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2007.

MARCOCCI, Giuseppe – *A consciência de um Império. Portugal e o seu mundo (sécs. XV-XVIII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MARTINS, João Paulo R. – *1851-1900. As representações de Portugal nas exposições universais do séc. XIX*. Trabalho apresentado à disciplina de História da Arte Contemporânea no mestrado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1993 [texto policopiado].

MARTINS, Oliveira – *História de Portugal*. 16.^a ed. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1972 [1879].

MASON, Peter – *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*. [s.l.]: Editorial Estampa, 1993-4, 8 vols.

MCCLELLAN, Andrew – *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2008.

MENDONÇA, Maria José de – “O Dr. João Couto e o Museu de Arte Antiga”. In *João Couto, in memoriam*. Lisboa: [s.n.], 1971, pp. 109-20.

MILLER, Daniel – “Things ain’t what they used to be”. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 13-8.

MILLER, Daniel – “Materiality: An Introduction“. *In Materiality*. Daniel Miller (ed.). Durham: Duke University Press, 2005, pp. 1-49.

MOREIRA, Rafael (dir.) – *História das fortificações portuguesas no mundo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

MOREIRA, Rafael e CURVELO, Alexandra – “A circulação das formas. Artes portáteis, arquitectura e urbanismo”. *In História da expansão portuguesa: Do Índico ao Atlântico (1570-1697)*. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dir.). [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1998, vol. 2, pp. 532-79.

MORTON, Patricia A. – *Hybrid Modernities. Architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*. Cambridge (Massachusetts)/London: The Mit Press, 2000.

NUNES, Maria Helena Duarte Souto – *Arte, tecnologia e espectáculo. Portugal nas grandes exposições, 1851-1900*. Lisboa. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999 [texto policopiado].

OLSON, Marsha Gail – *Jesus, Mary, and All of the Saints: Indo-Portuguese Ivory Statuettes and Their Role as Mission Art in Seventeenth to Eighteenth Century Goa*. Minnesota. Tese de doutoramento apresentada à Universidade do Minnesota, 2007 [texto policopiado].

ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: Antonio Maria Pereira, Livreiro-Editor, 1896.

OSSWALD, Maria Cristina Trindade Guerreiro – *O Bom Pastor na Imaginária Indo-Portuguesa em Marfim*. Porto. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, 2 vols. [texto policopiado].

PALUDAN, Ann – *Crónica dos Imperadores Chineses. O Registo dos Reinados da China Imperial*. Lisboa: Verbo, 2004.

PEARCE, Susan – “Introduction”. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 1-6.

– “Museum objects”. In *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 9-11.

PEARCE, Susan (ed.) – *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 1994.

PEREIRA, Gabriel – *S. Domingos de Bemfica*. Lisboa: Officina Typographica, 1905.

PINHO, Elsa Garrett e FREITAS, Inês da Cunha – *Normas Gerais. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. 2.^a ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

PLATE, S. Brent (ed.) – *Religion, Art, and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader*. New York: Palgrave, 2002.

PORFÍRIO, José Luís – *O Museu das Janelas Verdes*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1987.

RAGUIN, Virginia Chieffo (ed.) – *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2010.

ROCHA, Ema Ramalheira – *O Estágio/Curso de Conservadores do Museu Nacional de Arte Antiga. O papel educativo do MNAA na Museologia Portuguesa* Lisboa. Dissertação de Mestrado em Museologia apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

RAMOS, Rui (coord.), MONTEIRO, Nuno Gonçalo e SOUSA, Bernardo Vasconcelos e – *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros / Expresso, 2009, 9 vols.

ROBINSON, J. C. – *A antiga escola portuguesa de pintura, com notas ácerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1868.

– *An Introductory Lecture on the Museum of Ornamental Art of the Department*. London: Chapman & Hall, 1854.

ROQUE, Maria Isabel – *O sagrado no museu. Musealização de objectos de culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.

ROQUE, Ricardo – *Antropologia e Império: Fonseca Cardoso e a expedição à Índia em 1895*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

SAID, Edward W. – *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004 (tradução de Pedro Serra).

SANTOS, Reinaldo dos – *O Império Português e a Arte; O Mar e Além-mar na Arte Portuguesa; As relações artísticas entre Itália e Portugal*. Lisboa: Of. Gráf. da Gazete dos Caminhos de Ferro, 1941 (Col. Conferências de Arte).

SARASAN, Lenore – “Why museum computer projects fail”. In *Collections Management*. Anne Fahy (ed.). London/New York: Routledge, 1995, pp. 187-97.

SEMEDO, Alice – “Práticas narrativas na profissão museológica: estratégias de exposição de competências e posicionamento da diferença”. In *Museus, discursos e representações*. Alice Semedo e J. Teixeira Lopes (coord.). Porto: Afrontamento, 2006, pp. 69-93.

SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira (coord.) – *Museus, discursos e representações*. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

SILVA, Augusto Vieira da – *Dispersos*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal de Lisboa, 1954, vol. 1.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da – *D. João V*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

SILVA, Maria Madalena de Cagigal e – *A Arte Indo-Portuguesa*. Lisboa: Edições Excelsior, 1966.

SILVA, Nuno Vassallo e – *A ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*. Lisboa: Santander Totta, 2008.

SILVA, Nuno Vassallo e (coord. geral) – *Marfins no Império Português*. Lisboa: Scribe, 2013.

SILVA, Raquel Henriques da – “O(s) discurso(s) dos museus de arte: da celebração aurática e da sua questionação”. In *Museus, discursos e representações*. Alice Semedo e J. Teixeira Lopes (coord.). Porto: Edições Afrontamento, 2006, pp. 95-101.

SOALHEIRO, João – “Inventário, que futuro?”. *Inventário, que futuro?* João Soalheiro (coord.). Porto: Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 2000, pp. 43-61.

SOARES, Luís Filipe da Silva – *Palácio Nacional de Sintra. Circuito Expositivo. Análise da sua evolução*. Lisboa. Dissertação de mestrado em Museologia apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, 2010 [texto policopiado].

SOBRAL, Luís de Moura – “A Expansão das Artes: Transferências, Contaminações, Inovações”. In *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (dir.). Lisboa: Edições 70, Lda., 2010, pp. 403-68.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de e BASTOS, Celina – *Normas de inventário: Mobiliário*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

SOUTO, Maria Helena – *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

STOCKER, Maria Manuel – *Xeque-mate a Goa. O princípio do fim do império português*. Alfragide: Texto Editores, Lda., 2011.

SUBRAHMANYAM, Sanjay – *O Império Asiático Português, 1500-1700. Uma história política e económica*. Lisboa: Difel, 1995.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e – “Imaginária indo-portuguesa setecentista”. *Bracara Augusta*. Vol. XXVII. N.º 63, 1973, pp. 213-31.

– *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

– “O significado iconográfico e mítico dos Bons Pastores indo-portugueses”. In *In Memoriam Ruben Andresen Leitão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, vol. II, pp. 147-53.

TILLEY, Christopher – “Interpreting material culture”, [1991]. In *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (ed.). London: Routledge, 1994, pp. 67-75.

THOMAZ, Luís Filipe F. R. – “Estrutura política e administrativa do Estado da Índia no século XVI”. In *De Ceuta a Timor*. Lisboa: Difel, 1994, pp. 207-43.

– “L’idée impériale manueline”. In *La découverte, le Portugal et l’Europe. Actes du colloque*. Jean Aubin (dir.). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1990, pp. 35-103.

– “Os portugueses e a rota das especiarias”. In *De Ceuta a Timor*. Lisboa: Difel, 1994, pp. 169-87.

USILLOS, Andrés Gutiérrez – *Museología y documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos*. Gijón: Ediciones Trea, S.L., 2010.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo – *Notícia histórica e descritiva do Mosteiro de Belem*. Lisboa: Na Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1842.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Arte religiosa em Portugal*. Prefácio de Artur Nobre de Gusmão. 2.^a ed. Lisboa: Veja, 1994, 2 vols.

– *Historia da arte em Portugal (sexto estudo): Da architectura manuelina. Conferencia realisada na Exposição Districtal de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1885.

VERGO, Peter (ed.) – *The New Museology*. 5.^a ed. London: Reaktion Books, 2000 [1989].

VITERBO, Sousa – *Exposição d’Arte Ornamental. Notas ao catalogo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

XAVIER, Ângela Barreto – *A Invenção de Goa. Poder Imperial e Conversões Culturais nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

XAVIER, Ângela Barreto e CARDIM, Pedro – *D. Afonso VI*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

YOUNG, Robert J. C. – *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London/New York: Routledge, 1995.

ZASTROW, Oleg – *Museo d'arti applicate. Gli avori*. Milano: Electa Editrice, 1978.

Publicações periódicas, separatas e textos em actas

ALMEIDA, Miguel Vale de – “Ser português na Trinidad: etnicidade, subjectividade e poder”. *Etnográfica*. Vol. 1. N.º 1, 1997, pp. 9-31.

AAVV, “Investigação nos museus: *Back to Basics?*”. *Informação ICOM.PT*. Série II. N.º 18, Setembro-Novembro 2012, pp. 8-10.

BOLETIM DO Museu Nacional de Arte Antiga. Vol. I-IV, 1946-1962.

BOLETIM DOS MUSEUS Nacionais de Arte Antiga. Vol. 1. N.º1, Janeiro de 1939.

BRITO, Joaquim Pais de – “O Museu, Muitas Coisas”. Sep. da Revista de Museologia: Museos y museología en Portugal. Una ruta ibérica para el futuro / Museus e museologia em Portugal, Fevereiro 2000, pp. 7-12 (textos em português).

CARVALHO, Maria João Vilhena de – “Sérgio Guimarães de Andrade, o conservador e a sua colecção. A imaginária como conceito”. *Revista de História da Arte*. N.º 8, 2011, pp. 110-25.

CEREJEIRA, D. Manuel Gonçalves – *O grave problema das igrejas no Patriarcado de Lisboa*. Sep. Obras pastorais. Vol. V. Lisboa: Tip. da União Gráfica, 1960.

THE CONNOISSEUR. Vol. CXXXVII. N.º 551, Março 1956.

CHAIKLIN, Martha – “Ivory in Early Modern Ceylon: a case study in what documents don't reveal”. *International Journal of Asian Studies*. Vol. 6. N.º 1, 2009, pp. 37-63.

COMMUNIO. Revista Internacional Católica: Património Cultural da Igreja. N.º 1, Janeiro-Fevereiro 1996.

COSTA, Pe. Avelino de Jesus da – *Centenários natalícios dos Arcebispos de Braga D. Frei Baltasar Limpo e D. Rodrigo da Cunha*. Sep. Revista Bracara Augusta. Vol. XXXIII. Ns. 75-76, 1979, pp. 69-127.

COUTO, João – “Artes Plásticas: Arte Indo-Portuguesa”. *Ocidente*. Vol. LXI. N.º 281, Setembro 1961, pp. 137-8.

– “Artes plásticas: De novo a arte indo-portuguesa no Museu de Arte Antiga”. *Ocidente*. Vol. LXII. N.º 286, Fevereiro 1962, pp. 79-80.

– “Artes plásticas: Recensão bibliográfica”. *Ocidente*. Vol. LX. N.º 274, Fevereiro 1961, pp. 193-4.

– *Justificação do arranjo de um museu*. Sep. do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga. Vol. II. N.º 1, 1950.

– “Luís Keil”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. I. N.º 4, Janeiro-Dezembro 1947, pp. 175-6.

– *As minhas crónicas sobre “Artes Plásticas”*. Sep. Revista MVSEV. 2.^a s. N.º 5, 1963.

– “O Museu Nacional de Arte Antiga, seu alargamento e acção cultural”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. 3. N.º 2, 1956, p. 57-64.

DIAS, Nélia – “Des «arts méconnus» aux «arts premiers»: inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l’art”. *Histoire de l’Art: Histoire de l’art et anthropologie*. N.º 60, Abril, 2007, pp. 7-15.

DUFRENE, Thierry – “Artefacts, œuvres d’art, objets: l’esthétique fait-elle la différence?”. *Histoire de l’Art: Histoire de l’art et anthropologie*. N.º 60, Abril, 2007, pp. 17-30.

FAILLA, Donatella – “Un crocifisso eburneo da Goa. Note e riflessioni su norme ed eccezioni a margine degli avori indo-portoghesi”. *Studi di storia delle arti*. Università di Genova, istituto di storia dell’arte, 1981-82, pp. 197-211.

FERRÃO, Bernardo – “Imaginária indo-portuguesa de marfim”. *Panorama*. 4.^a s. N.º 32, Dezembro 1969, pp. 76-83.

– “Imaginária de marfim Indo, Singalo, Sino, e Nipo-Portuguesa”. *MVSEV*. Porto. 2.^a s. N.º 11, 1967-1969, pp. 9-26.

– “Notas sobre a arte indo-portuguesa: 1 – Cinco imagens indo-portuguesas de virgens «em majestade»”. *Colóquio*. N.º 43, Abril 1967, pp. 26-31.

– “Notas sobre a arte indo-portuguesa: Uma «Árvore de Jessé» de marfim, do séc. XVII”. *Colóquio*. N.º 48, Abril 1968, pp. 25-32.

– “Notas sobre a arte indo-portuguesa: Uma camilha de Menino Jesus, indo-portuguesa, da época de D. Pedro II”. *Colóquio*. N.º 45, Outubro 1967, pp. 13-5.

– “Notas sobre a arte indo-portuguesa: Uma imagem seiscentista da Imaculada Conceição, do tipo «Tota Pulchra»”. *Colóquio*. N.º 52, Fevereiro 1969, pp. 19-25.

FERREIRA, Maria João – “*Ganimedes e Fortuna*. Exemplos de temáticas mitológicas clássicas em peças têxteis bordadas sinoportuguesas”. *Oriente*. N.º 12, Agosto 2005, 90-114.

FINDLEN, Paula – “The Museum: Its Etymology and Renaissance Genealogy”. *The Journal of the History of Collections*. Vol. 1. N.º 1, 1989, pp. 59-78.

FLORES, Jorge Manuel – “Recuperar Ceilão em meados do século XIX: atribuições de um diplomata português em Londres”. *Oriente*. N.º 3, Agosto 2002, pp. 21-30.

GOMES, Maria Manuela David (dir.) – “Página Feminina: A obra a que mais completamente me entreguei foi, sem dúvida, a «Arte Indo-Portuguesa» agora em vias de publicação. Afirmou-nos a Dr.^a Maria Madalena de Cagigal e Silva conservadora do Museu de Arte Popular, em Lisboa”. *Notícias de Setúbal*. Ano 3. N.º 121, 20 Agosto 1964, pp. 2 e 5.

GONÇALVES, António Manuel – “A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882”. Sep. Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga. Vol. IV, n.º 2, 1960, pp. 23-8.

– *Historiografia da arte em Portugal*. Sep. Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Vol. XXV, 1960.

GUPTA, R. Das – “Nature and Scope of Indo-Portuguese Art”. *Mare Liberum*. N.º 9, Julho 1995, pp. 363-9.

HARTMANN O.S.A., Arnulf – “The Augustinians in Golden Goa. A Manuscript by Félix of Jesus, O.S.A.”. *Analecta Augustiniana*. Vol. XXX, 1967, pp. 12-147.

IMPEY, Oliver e MACGREGOR, Arthur – “Editorial”. *The Journal of the History of Collections*. Vol. 1. N.º 1, 1989, p. 1.

IRWIN, John – “Reflections on Indo-Portuguese Art”. *The Burlington Magazine*. Vol. 97. N.º 633, Dezembro 1955, pp. 386-8.

KEIL, Luís – *Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do século XVI*. Sep do Primeiro Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo – 2ª secção. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1938.

LOURENÇO, António Apolinário – “História da Civilização Ibérica. Alguns aspectos da recepção espanhola”. Sep. Revista da Universidade de Coimbra. Vol. XXXVIII, 1999, pp. 175-84.

MANN, James – “Exhibition of Portuguese Art at the Royal Academy”. *The Burlington Magazine*. Vol. 97. N.º 633, Dezembro 1955, pp. 367-72.

MARTINS, Fernando – “A política externa do Estado Novo, o Ultramar e a ONU. Uma doutrina histórico-jurídica (1955-68). *Penélope*. N.º 18, 1998, pp. 189-206.

MENDONÇA, Maria José de – “Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na colecção do Museu de Arte Antiga”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. II. N.º 1, 1951, pp. 1-21.

– “Bordados indo-portugueses. Novas aquisições do Museu de Lisboa”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. III. N.º 1, 1955, pp. 34-9.

MOUTINHO, Mário Canova – “A construção do objecto museológico”. *Cadernos de Sociomuseologia. Centro de Estudos de Sociomuseologia*. N.º 4, 1994, pp. 7-59.

NADAL, Emília – “Arte sacra: teologia, estética, liturgia e linguagem das artes”. In *Novas igrejas de vários tempos. Actas do Colóquio sobre Arquitectura e Arte Sacra*. Lisboa: Rei dos Livros, 1998, pp. 111-37.

NETO, Maria João Baptista – “Coleccionadores e connaisseurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal”. *Artis, Revista*

do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa. N.º 6, 2007, pp. 403-42.

OCEANOS: Indo-portuguesmente. N.º 19-20, Setembro-Dezembro 1994.

OLIVEIRA, Manuel Alves de – “Engenheiro D. Bernardo Ferrão”. *Boletim de Trabalhos Históricos*. Guimarães. Vol. XXXIV, 1983, pp. 109-11.

O ORIENTE PORTUGUÊZ. Revista da Comissão Archeologica da India Portuguesa. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1910.

PEARCE, Susan – “Materiality and Intangibility: Contested Zones”. *Museological Review*. N.º 15, 2011.

PERDIGÃO, José de Azeredo – “Reynaldo dos Santos e o «Colóquio»”. *Colóquio. Artes e Letras*. Lisboa. N.º 59, Junho, 1970, p. 5.

PEREIRA, Isaías da Rosa – *No 4.º centenário da morte de D. Rodrigo da Cunha, arcebispo de Lisboa*. Sep. dos Anais. 2.ª s. Vol. 30, 1985.

PEREIRA, Pedro Manuel Figueiredo Cardoso – *Preservar e desenvolver em museologia. Contributo para o estudo do objecto e do processo museológico*. Sep. Cadernos de SocioMuseologia. Estudos Pós-Graduados. N.º 34, 2009.

PINTO, Augusto Cardoso – “Relatório Acerca Dos Inventários Do Museu Das Janelas Verdes (1939)”. *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. Vol. III, 1944, pp. 46-68.

PINTO, Carla Alferes – “Género, mecenato e arte: a criação das *casas de mulheres* em Goa”. *Portuguese Literary and Cultural Studies: Parts of Asia*. Ed. Cristiana Bastos. University of Massachusetts Dartmouth. N.º 17/18, 2010, pp. 51-75.

– “O Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa: história e análise de uma ferramenta museológica precursora”. *MVSEV*. 4.ª série. N.º 19, 2011-2012, pp. 141-74.

– “À volta de três personagens e um inventário: a história do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa”. *Lusitânia Sacra*. 2.ª série. Tomo XXIV, Julho-Dezembro 2011, pp. 213-34.

PIRES, João Carlos S. Urbano – “Uma exposição: o Tesouro da Sé metropolitana e Patriarcal de Lisboa”. *Lusitânia Sacra*. 2.ª série. Tomo X, 1998, pp. 363-82.

RAMOS, Aníbal – *Sentido comunitário da arte sacra*. Sep. revista Lumen, Junho 1960.

ROBINSON, J. C. – “The Early Portuguese School of Painting: with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to «Gran Vasco»”. *The Fine Arts Quarterly Review*. N.º 2, October 1866, pp. 375-400.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso e Pereira, Maria da Conceição Meireles – “Arte e nacionalidade. Uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882”. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto. 2.ª série. Vol. VIII, pp. 328-38.

SALDANHA, Nuno – “As Múrias e Frankenstein. Um *Thriller* Patrimonial: Arte Sacra, o Estado e a Igreja”. *Invenire*. N.º 2, Janeiro-Julho 2011, pp. 50-3.

SALDANHA, Sandra Costa – “Editorial”. *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*. N.º 1, Julho-Dezembro 2010, p. 5.

SANTOS, Reinaldo dos – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”. *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. 2.^a série. N.º 7, 1954, pp. 3-16.

– “A influência do Império nas artes”. *Alta cultura colonial: discurso inaugural e conferências*. Lisboa: Ministério das Colónias, 1936, pp. 353-74.

SCHULZ, Eva – “Notes on the History of Collecting and of Museums in the light of selected literature of the sixteenth to the eighteenth century”. *Journal of the History of Collections*. Vol. 2. N.º 2, 1990, pp. 205-18.

SILVA, Maria Madalena de Cagigal e – “Aspectos da relação entre a arte oriental e os objectos denominados de arte popular portuguesa”. *Actas do Congresso Internacional de Etnografia. Promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso de 10 a 18 de Julho de 1963*. Porto: Imprensa Portuguesa, [1963], 6 vols., vol. IV: *Colóquio de Etnografia Comparada*, pp. 181-5.

– “A história e as relações artísticas entre Portugal e a Índia”. In *II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa: Actas*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical/ Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga, pp. 373-93.

– *Obras de Arte Indo-Portuguesas de Carácter Mongólico*. Sep. Garcia de Orta. Número especial comemorativo do 4.º Centenário da publicação de “Os Lusíadas”. Lisboa, 1972.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de – “The Namban Collection at the Museu Nacional de Arte Antiga. The Contribution of Maria Helena Mendes Pinto”. *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*. N.º 12, Junho 2006, pp. 57-77.

SOUTO, Maria Helena – “No centenário da morte do engenheiro e arquitecto Luís Caetano Pedro d’Ávila (1832?-1904): um goês na capital”. *Oriente*. N.º 10, Dezembro 2004, pp. 70-92.

SOUZA, Teotónio R. de – “A Arte Cristã de Goa: Uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução”. *Oceanos: Indo-portuguesmente*. N.º 19-20, Setembro-Dezembro 1994, pp. 8-14.

– “O Padroado português do Oriente visto da Índia: instrumentalização política da região”. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. Ano VII. Ns. 13-14, 2008, pp. 413-30.

– *O património artístico cristão de Goa: Uma introdução histórica para a dinamica da evolucao*. Sep. Boletim do instituto Menezes Bragança. N.º 172, 1994, s.p.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e – “O Costeado, a sua gente e os jarrões da «menina» assassinada”. *Gil Vicente*. Guimarães. 2.ª s. Vol. XXIV. Ns. 7-8, Julho-Agosto, 1973, pp. 137-60.

– *Elementos para o estudo histórico-iconográfico da imagem de “Santa Maria de Guimarães”*. Sep. vol. IV das Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada, 1981, pp. 299-335.

– *A propósito duma “cama imperial” dos Marqueses de Cadaval*. Sep. *Gil Vicente*. 2.ª s. Vol. XXIII. Ns. 11-12, Novembro-Dezembro 1972, pp. 9-29.

VASCONCELOS, Flório de – *Estudo de uma ficha museológica para materiais Arqueológicos*. Sep. Actas do III Colóquio Portuense de Arqueologia. Porto. Vol. IV, 1965.

VICENTE, Filipa – “The colonies on display: representation of the Portuguese «Estado da Índia» in exhibitions abroad”. *Estudos do século XX*. N.º 3, 2003, pp. 37-55.

– “A exposição do corpo sagrado de S. Francisco Xavier e as exposições industriais e agrícolas em Goa”. *Oriente*. N.º 4, Dezembro 2002, pp. 55-66.

VICENTE, Filipa L. – “Exposições coloniais na Índia Portuguesa e na Índia Britânica (séculos XIX e XX)”. *Oriente*. N.º 8, Abril 2004, pp. 70-88.

VITERBO, Sousa – “A arte indo-portuguesa. Fundidores de artilharia”. *Serões. Revista Mensal Ilustrada*. Vol. II, 1902, pp. 139-45.

– *O Orientalismo em Portugal no século XVI*. Sep. do Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa. 12.^a s. Ns. 7-8, 1893.

Sítios e bases de dados na Internet

[Academia]: www.academia.edu

[Albert Hall Museum]: <http://alberthalljaipur.gov.in>

[Arquivo Nacional – Torre do Tombo]: <http://digitalq.dgarq.gov.pt>

[Biblioteca Nacional de Portugal]: <http://catalogo.bnportugal.pt>

[British Museum]: <http://www.britishmuseum.org>

[Cadernos de Sociomuseologia. Revista Lusófona de Museologia]: www.revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia

[Câmara Municipal de Lisboa]: www.cm-lisboa.pt

[Centro de Estudos do Pensamento Político – Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas]: www.iscsp.utl.pt

[Centro de História de Além-Mar]: www.cham.fcsh.unl.pt

[Conferência Episcopal Portuguesa]: www.ecclesia.pt

[Fundação Mário Soares]: www.fmsoares.pt

[Jornal “O Conquistador”]: www.oconquistador.com

[Jornal “Público”]: www.publico.pt

[JStor]: www.jstor.org

[Kunsthistorisches Viena] <http://www.khm.at/en/>

[MatrizNet]: www.matriznet.ipmuseus.pt

[Metropolitan Museum of Art]: <http://www.metmuseum.org>

[Ministério da Educação e Ciência]: www.area.dgidec.min-edu.pt

[Musée nationale des arts asiatiques / Musée Guimet]: www.guimet.fr

[Musée du quai Branly]: <http://www.quaibranly.fr>

[Museo de América]: <http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/inicio.html>

[Museu of Christian Art]: <http://www.museumofchristianart.com/>

[Museum with no Frontiers]: <http://www.discoverbaroqueart.org>

[Museu Nacional de Arte Antiga]: <http://www.museudearteantiga.pt>

[Museu Nacional de Soares dos Reis]: <http://www.museusoaresdosreis.pt>

[Museu de São Roque]: <http://www.museu-saoroque.com/pt>

[New York University]: www.nyu.edu

[Patriarcado de Lisboa]: www.patriarcado-lisboa.pt

[Por Abrantes]: www.porabrantes.blogs.sapo.pt

[Secretaria-Geral do Ministério das Finanças – Arquivo]: <http://badigital.sgmf.pt>

[SIPA]: <http://www.monumentos.pt>

[Society of Antiquaries of London]: www.sal.org.uk

[Tesouro-Museu da Sé de Lisboa]: <https://pt-pt.facebook.com/pages/Museu-Tesouro-da-S%C3%A9-Patriarcal-de-Lisboa/126231714178825>

[Vaticano]: www.vatican.va

[V&A: Victoria and Albert Museum]: www.vam.ac.uk